ارسطو سے ایلیٹ تک

ڈاکٹر جمیل جالبی







ارسطو سے ایلیٹ تک

ارسطو سے ایلیٹ تک

مغربی تنقید کے شاہکار مضامین کا اردو ترجمہ مع تعارف

ڈاکٹر جمیل جالبی



نیشنل بک فاؤنڈیشن



مصنف: ڈاکٹر جمیل جالبی

مدیر: مظہر الاسلام

کور ڈیزائن: مظہر الاسلام۔ منصور احمد

طبع اوّل: 1975 1000

طبع دوم: 1976 2000

طبع سوم: 1984 1000

طبع چہارم: 1988 1000

طبع پنجم: 1993 1000

طبع ششم: 1997 2000

طبع ہفتم: 2013 2000

قیمت: -/450 روپے

کوڈ نمبر: GBOR/P558

آئی ایس بی این: 978-969-37-0275-0

طابع: پرنٹ ماسٹر، اسلام آباد

نیشنل بک فاؤنڈیشن کی دیگر مطبوعات کے بارے میں معلومات کیلئے رابطہ:

ویب سائٹ http://www.nbf.org.pk یا فون 92-51-9261125

یا ای میل books@nbf.org.pk

انتساب

اپنے بیٹے

ڈاکٹر محمد خاور جمیل کے نام

ع......تمام ساماں ہے تیرے سینے میں، تو بھی آئینہ ساز ہو جا

ساتواں ایڈیشن

(نیا، اضافہ ونظرثانی شدہ ایڈیشن)

''ارسطو سے ایلیٹ تک'' کا پہلا ایڈیشن جولائی ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا اور چھ سات ماہ میں ختم ہوگیا۔ ۱۹۷۶ء میں اس کا دوسرا ایڈیشن دوگنی تعداد میں چھپا اور یہ بھی جلد ختم ہوگیا۔ سارے ملک میں اس کتاب کی جس طرح پذیرائی ہوئی اس سے اندازہ ہوا کہ سنجیدہ اور فکری تحریروں کے پڑھنے والے خاصی تعداد میں موجود ہیں۔ اُس وقت سے یہ کتاب پاکستان اور بھارت دونوں ملکوں میں مسلسل چھپ رہی ہے۔ پاکستان میں یہ اس کا ساتواں ایڈیشن ہے۔ اِس ایڈیشن کی قابلِ ذکر خصوصیت یہ ہے کہ ایک طرف تو اس میں کمپوزنگ کی وہ غلطیاں دور کر دی گئی ہیں جو پہلے ایڈیشن میں رہ گئی تھیں اور ساتھ ہی چوتھے ایڈیشن کی کاپیاں جوڑتے وقت، صفحات کی ترتیب میں، جو غلطی ہوگئی تھی وہ بھی ٹھیک کر دی گئی ہے۔ ان باتوں کے علاوہ اس ایڈیشن کی دو خاص باتیں اور ہیں:

(۱) اس ایڈیشن کو خطِ نستعلیق میں نئے سرے سے کمپوز کرایا گیا ہے۔ پچھلے چھ ایڈیشن اردو ٹائپ میں شائع کیے گئے تھے۔ اس عمل سے کتاب کی ضخامت بھی کم ہوگئی ہے اور مروجہ رسم الخط کے استعمال سے کتاب کے حُسن میں بھی اضافہ ہوگیا ہے۔

(۲) اس ایڈیشن میں بیسویں صدی کے نام ور شاعر و دانش ور اور جدیدیت کے بانی ایزرا پاؤنڈ کے ایک مضمون ''سنجیدہ فن کار'' کا، پاؤنڈ کے تعارف کے ساتھ، اضافہ بھی کیا گیا ہے۔

اس اعتبار سے یہ ایڈیشن پچھلے سب ایڈیشنوں سے بہتر ہے۔

گزشتہ دو سال سے یہ کتاب دستیاب نہیں تھی۔ اس کے لیے میں قارئین، اساتذہ اور طلبہ سے معذرت خواہ ہوں۔ مجھے امید ہے کہ اب نیشنل بک فاؤنڈیشن، اس ایڈیشن کے ختم ہوتے ہی، تسلسل کے ساتھ، نیا ایڈیشن شائع کرتا رہے گا اور آئندہ طلبہ اور اساتذہ کو کتاب کی عدم دستیابی کے سلسلے میں زحمت اٹھانی نہیں پڑے گی۔

۱۵/اگست ۲۰۰۳ء

ڈاکٹر جمیل جالبی

فہرست

پیش لفظ

یہ ۱۹۶۳ء کی بات ہے۔ میں تقریباً تین سال سے قومی کلچر کی تشکیل کے مسئلے پر ایک کتاب لکھ رہا تھا۔ یہ وہی کتاب ہے جو بعد میں ''پاکستانی کلچر'' کے نام سے شائع ہوئی۔ لکھتے لکھتے ایک لمحہ ایسا آیا کہ اچانک ذہن تاریکی میں ڈوب گیا، بالکل ایسے جیسے ''فیوز'' اڑ گیا ہو۔ میں نے ذہن کے تاروں کو جوڑنے کی بہت کوشش کی لیکن روشنی نہ آنی تھی نہ آئی۔ یوں معلوم ہوتا تھا کہ میں ہونے کے باوجود نہیں ہوں۔ اسی کے ساتھ میرے اندر اس کرب ناک احساس نے سر اٹھایا کہ ''مجھے جو کچھ کہنا تھا کہہ چکا ہوں اور اب میرے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں ہے''۔ آپ جانتے ہیں کہ یہ احساس ایک سوچنے اور لکھنے والے کے لیے بہت ظالم، بہت سفاک احساس ہوتا ہے۔ کئی مہینے اسی عالمِ خواب میں گزر گئے۔ اسی عالم میں ایک دن یہ خیال آیا کہ اگر میرے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں ہے تو ایسی کون سی بات ہے؟ دنیا میں اکثریت ایسے لوگوں کی ہے جن کے پاس کہنے کے لیے بھی کچھ نہیں ہے اور وہ بے چین بھی نہیں ہیں۔ اپنی اس کرب ناک کیفیت سے مقابلہ کرنے کے لیے میں نے سوچا کہ چلیے میرے پاس تو اب کہنے کے لیے کچھ نہیں رہا لیکن لگے ہاتھ یہ دیکھ لیا جائے کہ دنیا کے دوسرے سوچنے اور لکھنے والوں کے پاس کیا ہے؟ ان کے پاس بھی، جو گزر چکے ہیں اور ان کے پاس بھی، جو زندہ ہیں۔ اس خیال کے آتے ہی میں نے پڑھنا شروع کیا۔ تاریخ، فلسفہ، نفسیات، عمرانیات، ناول، ادب، شاعری۔ غرض کہ اَلم غلم جو کچھ ہاتھ آیا پڑھتا رہا۔ لیکن خواب میں جاگنے والی کیفیت اسی طرح باقی رہی۔ اسی کیفیت میں گاڑی چلاتے ہوئے ایک حادثہ ہوگیا۔ کار تو چکنا چور ہوگئی لیکن میں معمولی زخموں کے ساتھ بچ گیا۔ حادثے کے چند گھنٹوں کے بعد ہی یوں محسوس ہوا کہ روشنی آگئی ہے اور یہ روشنی اتنی تیز ہے کہ میں بہت دور تک دیکھ سکتا ہوں۔ اسی رات میں نے وہ مضمون لکھا جو ''ادب یا مابعد الادب'' کے عنوان سے میری کتاب ''تنقید اور تجربہ'' میں شامل ہے۔ اسی کے ساتھ اس خیال نے شدت اختیار کی کہ میں نے اب تک جو کچھ پڑھا ہے اس میں سے اگر مغرب کی ادبی فکر کو تسلسل کے ساتھ اردو میں منتقل کر دیا جائے تو اچھا ہو۔ یہ کام بھی میں نے فوراً شروع کر دیا۔ یہ ۱۹۶۴ء کی بات ہے۔ اس کام کا بڑا حصہ ۱۹۶۷ء تک مکمل ہوگیا۔ ۱۹۷۱ء میں جب میں لاہور گیا تو یہ مسودہ اور کتابیں ساتھ لیتا گیا اور وہاں، دوسرے کاموں کے ساتھ ساتھ، اسے بھی

کرتا رہا۔ ۱۹۷۲ء میں یہ کام مکمل ہوگیا۔ پھر میں نے ان ترجموں میں ربط پیدا کرنے کے لیے ہر اس مصنف کے بارے میں، جس کے مضمون، مقالے یا کتاب کے کسی حصے کا ترجمہ کیا گیا تھا، ایک تعارفی مضمون لکھا جس میں اختصار کے ساتھ اس کے حالاتِ زندگی اور اس کے فکری کارناموں پر روشنی ڈال کر یہ بتایا کہ یہ مضمون، جس کا ترجمہ کیا گیا ہے، مغرب کی ادبی فکر میں اس کی کیا اہمیت ہے؟ اس کے بعد دیکھا تو معلوم ہوا کہ بہت سے مصنفین ایسے ہیں جن کے مضامین کے ترجمے اس لیے نہیں کیے گئے کہ فکرِ مغرب کو آگے بڑھانے کے باوجود، آج ان کی حیثیت ایک تبرک کی ہے لیکن مغربی فکر سے متعارف ہونے کے لیے ان کے کارناموں سے واقف ہونا ضروری ہے۔ اس خیال کے پیش نظر میں نے مغربی فکر کے ارتقاء ۔ کے موضوع پر ایک مبسوط ''مقدمہ'' لکھا جس میں ان مصنفین کا ذکر بھی آ گیا جن کے مضامین ترجمہ نہیں کیے گئے تھے اور ان کا بھی، جن کے مضامین اس کتاب میں شامل ہیں۔ اب اس کتاب ''ارسطو سے ایلیٹ تک'' کی ترتیب یہ ہے:

(۱) پہلے ''مقدمہ'' ہے جس میں تسلسل کے ساتھ مغرب کی ڈھائی ہزار سال کی ادبی فکر کے ارتقاء کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس کے مطالعے سے آپ مغرب کی ادبی فکر اور اس کی اہم شخصیتوں سے واقف ہوجاتے ہیں۔

(۲) ''مقدمہ'' کے بعد اصل کتاب شروع ہوتی ہے۔ پہلے ہر مصنف کے بارے میں ایک تعارفی مضمون آتا ہے جس کو پڑھ کر آپ اس مصنف اور اس کی فکر سے واقف ہوجاتے ہیں اور اس کے مضمون سے لطف اندوز ہونے کے لیے ذہنی طور پر تیار ہوجاتے ہیں۔ میرے خیال میں غیر زبانوں کی اصل تحریروں کو اپنی زبان میں پڑھنے کے لیے یہ ایک مفید طریقہ ہے۔

(۳) اس کے بعد اصل مضمون کا ترجمہ آتا ہے جسے آپ یقیناً توجہ سے اس لیے پڑھیں گے کہ آخر آپ اخبار کا کوئی کالم تو نہیں پڑھ رہے ہیں۔

اس طرح یہ کتاب، جس میں کم و بیش وہ سارے پھول گندھ گئے ہیں جو گلزارِ مغرب میں پچھلے ڈھائی ہزار سال میں کھلے ہیں، مختلف مضامین کا مجموعہ نہیں رہتی بلکہ اپنے تسلسل، ترتیب اور ربط کی وجہ سے ایک مستقل تصنیف بن جاتی ہے۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا یہ کام میں نے ایک مخصوص ذہنی کیفیت سے نجات حاصل کرنے کے لیے کیا تھا۔ ویسے بھی آج تک میں نے کوئی کام کسی کی فرمائش پر نہیں کیا۔ جب جی چاہا کیا اور جیسے جی چاہا کیا۔ سوچنا، پڑھنا اور لکھنا میرے لیے زندگی کی سب سے بڑی سرگرمی ہے بلکہ

زندگی بسر کرنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کا ایک مثبت طریقہ ہے۔ اسی لیے میں جو کچھ لکھنا چاہتا ہوں وہ اسی کیف اور فکر و احساس کے ساتھ لکھتا ہوں جس سے ایک ناول نگار لکھتا ہے، شاعر شعر کہتا ہے، مصور تصویر بناتا ہے، مفکر اظہارِ خیال کرتا ہے۔ ایک ایسے دور میں جب ادب وفکر کا کاروبار چمکانے کے لیے ''لکھنے والے'' تاشے باجے کا استعمال کثرت سے کر رہے ہیں، میرا طریق کار یقیناً صبر آزما ہے، لیکن میرا ایمان ہے کہ کام تو خود خوشبو ہے جو نہ صرف باقی رہتی ہے بلکہ جب آتی ہے تو سارے وجود کو تازہ دم کر جاتی ہے۔

یہ کتاب میں نے خصوصیت کے ساتھ ان نوجوانوں کے لیے مرتب کی ہے جو ادب وفکر کی دنیا میں سدا بہار پھول کھلانے کی تمنا رکھتے ہیں۔ اس کتاب کے مطالعے سے انہیں ادبی فکر سے براہِ راست واقفیت پیدا ہوگی۔ ان کے ذہن میں نئے نئے خیالات جنم لیں گے۔ ان میں ایک نیا شعور پیدا ہوگا۔ ادب کسی معاشرے کی روح کا ترجمان ہوتا ہے اور آپ اس کتاب کے مطالعے سے اس روح کے مغربی رخ سے آشنا ہو سکیں گے۔ واضح رہے کہ علم وفکر کا کام صرف سکھانا نہیں ہے بلکہ پڑھنے والے کے ذہن کو حرکت میں لانا بھی ہے۔

(۲)

یہ بات میری طرح آپ بھی جانتے ہیں کہ ہر زندہ زبان کا ادب، مختلف ادوار میں، مختلف زبانوں اور ان کے ادبیات کے اثرات قبول کر کے اپنی شکل بدلتا آگے بڑھتا ہے۔ اردو زبان و ادب کے ساتھ، دنیا کی دوسری بڑی زبانوں کی طرح، یہی فطری عمل ہوتا رہا ہے۔ اپنے ابتدائی دور میں اس نے برصغیر کی مختلف زبانوں اور ان کے ادبیات کے اثرات سے اپنے خدوخال اجاگر کیے۔ ان کی اصنافِ ادب سے، ان کے رمزیات وضمیات سے اپنے وجود کو انفرادیت بخشی۔ جب یہ ''ہندوی روایت'' سوکھ گئی اور اس سے جو کچھ لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا تو پھر اردو نے فارسی زبان وادب اور عربی و ترکی اثرات سے اپنا چولا بدل کر نئی شکل پیدا کی۔ ان زبانوں اور ان کے ادبیات کے کلچر نے اس میں ایک نئی شائستگی، نرمی اور حسن و جمال کو جنم دیا۔ کئی سو سال تک یہ اثرات زبان کے اندر جذب ہوتے رہے لیکن جب ان زبانوں سے جو کچھ لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا اور ان کا کلچر مرجھانے لگا تو انیسویں صدی سے اس نے انگریزی زبان و ادب کے اثرات سے اپنے وجود کو نئی زندگی دینے کا عمل شروع کیا اور اب یہ زبان سارے مغرب کے اثرات سے اپنے تخلیقی وفکری وجود کو قائم کر کے اپنی نئی شکل بنا رہی ہے۔

مغرب کی مختلف زبانوں اور ادبیات کے اثرات قبول کرنے کے اس عمل کے دوران ہمارے لیے ضروری ہوجاتا ہے کہ ہم براہِ راست، خود اپنی زبان میں، ان خیالات کو پڑھ کر، اور ان کے اسالیب سے مانوس ہو کر اپنے ذہن کو وسیع کریں اور نئے تخلیقی و فکری دور کا آغاز کریں۔ دنیا کی ہر زبان میں ترجموں نے یہ کام انجام دیا ہے۔ ان تراجم سے آپ کے اندر تنقیدی شعور پیدا ہوگا۔ یہ ترجمے آپ کو نئے رنگ، نئے لہجے، نئے اسالیب اور نئے خیالات کا شعور دیں گے جس سے آپ کا تخلیقی شعور پروان چڑھے گا۔ یہ بات میری طرح آپ بھی جانتے ہیں کہ کوئی بڑا تخلیقی کام تنقیدی شعور کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔

''تنقید'' کے معنی، جیسا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے، اعتراض و نکتہ چینی کے نہیں ہیں۔ اس کے معنی کسی شاعر یا ادیب کی توصیف و تحسین کے بھی نہیں ہیں۔ اگر کسی شاعر یا ادیب کی تخلیقات کا مطالعہ کرنا ہے تو تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ اسے اس کے اپنے دور میں اور ساتھ ساتھ اپنے دور میں رکھ کر یہ دیکھے کہ اس نے تخلیقی سطح پر فکر و احساس اور اسالیب کی دنیا میں کیا کام کیا ہے؟ یہ تنقید کا ایک کام ہے۔ اس کے علاوہ تنقید کا کام یہ ہے اور یہ بنیادی کام ہے کہ وہ اپنے دور کے لیے نظامِ خیال کی تشکیلِ نو کرے۔ ہر دور میں مختلف تاریخی دھاروں کے بہاؤ کی وجہ سے جو فکری، سماجی، معاشی اور تاریخی تبدیلیاں پیدا ہوتی ہیں اور جن کی وجہ سے کلچر بدلتا رہتا ہے اور پرانا نظامِ خیال کمزور ہوتا اور ٹوٹتا پھوٹتا رہتا ہے، تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ اس نظامِ خیال کو نئے سرے سے مرتب کرتی رہے تاکہ ایک طرف تغیر میں تسلسل باقی رہے اور دوسری طرف زندگی کے ہر شعبے میں تخلیق کا عمل جاری رہے۔ جب تنقید یہ کام بند کردیتی ہے تو نظامِ خیال کے دورانِ خون میں خلل واقع ہوجاتا ہے۔ چیزوں کے رشتے ٹوٹنے لگتے ہیں۔ الفاظ اپنے معنی کھو دیتے ہیں۔ اقدار، جن پر وہ معاشرہ قائم ہوتا ہے، ایک دوسرے سے متصادم ہونے لگتی ہیں۔ زندگی نئے تقاضے کرتی ہے اور یہ اقدار انہیں پورا کرنے سے قاصر رہتی ہیں۔ اسی لیے ایسے معاشرہ کا انسان، جس میں تخلیقی و فکری انسان بھی شامل ہے، اندر سے ٹوٹ جاتا ہے اور وہ کوئی ثابت تخلیق پیش کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ ہمارے دور میں جو کچھ ہو رہا ہے اس کی بنیادی وجہ بھی یہی ہے کہ ''تنقید'' نے اپنا کام بند کردیا ہے۔ اگر کوئی دور ایسا ہے (جیسا ہمارا اپنا دور ہے) جس میں تخلیقی کاوشیں زندگی کی ہر سطح پر بے جان ہوں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اس دور کے نظامِ خیال میں گڑبڑ ہے اور اسے ازسرِنو مرتب کرنے اور تشکیل دینے کی ضرورت ہے۔ تخلیقی قوت کے لیے ضروری ہے کہ اس کے پاؤں کسی تازہ دم نظامِ خیال پر مضبوطی سے جمے ہوں۔ جب

تنقید یہ کام کر چکتی ہے اور خیالات کو ایک ایسے نقطے پر پہنچا دیتی ہے جہاں تخلیقی انسان اپنے اندر ایک گرمی اور قوتِ عمل محسوس کرتا ہے تو عظیم تخلیقات ظہور میں آتی ہیں۔ ادب ہر معاشرے کا آئینہ ہے جس میں آپ اس معاشرے کے انسان کی روح کا عکس دیکھ سکتے ہیں۔ اگر کسی معاشرے میں ادب پیدا نہیں ہو رہا ہے یا عام آدمی ادب کو بے معنی سرگرمی سمجھنے لگا ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ معاشرہ اندر سے بہت بیمار ہے اور شاید مر رہا ہے۔ اب اگر ایسے میں نظامِ خیال کی نئی تشکیل سے اس معاشرے میں نئی روح پھونک دی جائے تو آپ دیکھیں گے کہ ''ادب'' اسے پھر بامعنی نظر آنے لگتا ہے۔ میری اس کتاب کا ایک مقصد یہ بھی ہے کہ تنقید کے عمل کو تیز کرنے میں مدد دی جا سکے تاکہ اس رجحان کے پروان چڑھنے سے ایک ایسی فضا سازگار ہو جائے جو تخلیقی عمل کو ممکن اور مثبت بنا سکے۔

(۳)

ترجمے کا کام یقیناً ایک مشکل کام ہے۔ اس میں مترجم، مصنف کی شخصیت، فکر اور اسلوب سے بندھا ہوتا ہے۔ ایک طرف اس زبان کا کلچر، جس کا ترجمہ کیا جا رہا ہے، اسے اپنی طرف کھینچتا ہے اور دوسری طرف اس زبان کا کلچر، جس میں ترجمہ کیا جا رہا ہے، اسے اپنی طرف کھینچتا ہے۔ مترجم کو دونوں کا وفادار رہنا پڑتا ہے۔ یہ دوئی خود مترجم کی شخصیت کو توڑ دیتی ہے لیکن یہ تو ہر مترجم کا مقدر ہے۔ اس دوئی سے، اسلوب کی سطح پر، خصوصیت کے ساتھ اس زبان کو فائدہ پہنچتا ہے جس میں ترجمہ کیا جا رہا ہے۔ اس زبان میں نئے اسالیب کے بہت سے امکانات پیدا ہو جاتے ہیں۔ اردو جملے پر تقریباً ڈیڑھ سو سال سے انگریزی زبان کے جملوں اور اسالیب کا گہرا اثر پڑ رہا ہے۔ اسالیب کی یہ تبدیلی دراصل کلچر کی تبدیلی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ ایک زبان کا جملہ جب دوسری زبان میں جم کر ترجمہ ہو جائے تو اس کے معنی ہوتے ہیں کہ ''دو کلچروں'' کا وصل ہو گیا ہے۔ یہ کام بیشتر تراجم کے ذریعے ہوتا ہے۔ اگر اس نقطۂ نظر سے ان ترجموں کا مطالعہ کیا جائے تو ان میں اسالیب کا بڑا تنوع ملے گا۔ جملوں کی ساخت، ان کے مزاج، لہجے اور آوازوں میں بڑی تہ داری و رنگا رنگی محسوس ہو گی۔ اس کتاب میں جتنے مصنفین ہیں ان کی اپنی منفرد شخصیت ہے اور ایک مصنف کا اسلوب دوسرے سے مختلف ہے۔ اسالیب کا یہ تنوع آپ کو ترجمان میں بھی محسوس ہو گا۔ اسالیب کے فرق کو محسوس کرانے کے لیے میں نے علاماتِ اوقاف (Punctuation) کا خاص طور پر التزام کیا ہے۔

ایک بات اور، مغرب کے قدیم و جدید مصنفین کے ناموں کے املا میں میں نے اردو زبان کے مزاج کو اہمیت دی ہے بالکل ایسے ہی جیسے مغرب والے دوسری زبانوں کے مصنفوں کے

ناموں کو اپنی زبان کے مزاج کے مطابق ڈھال لیتے ہیں۔ ابن رشد Averroes ہوگئے اور ابن سینا Avicenna ہوگئے۔ یا جیسے عرب و ایران میں ''سوکریٹیز'' سقراط ہوگئے، ''پلیٹو'' افلاطون اور ''اریسٹوٹل'' ارسطو کہلائے۔

(۴)

میں پروفیسر ڈاکٹر محمد احسن فاروقی صاحب، صدر شعبۂ انگریزی۔ ڈین، فیکلٹی اوف آرٹس، بلوچستان یونیورسٹی کا تہ دل سے شکر گزار ہوں جنہوں نے پوری کتاب کے مسودے کو نہایت محنت و محبت سے پڑھ کر نہ صرف گراں بہا مشورے دیے بلکہ مغرب کے ادب وفکر کے بہت سے نئے پہلو بھی واضح کیے۔ مطلوب علی انصاری اور محمد شاہد انصاری کا بھی شکریہ جنہوں نے میرے ساتھ بیٹھ کر انگریزی متن کے بڑے حصے کا اردو ترجمے سے مقابلہ کرایا۔ نیشنل بک فاؤنڈیشن کے مینجنگ ڈائرکٹر جناب یونس سعید بھی میرے دلی شکریے کے مستحق ہیں جنہوں نے اس کتاب میں گہری دلچسپی لے کر اس کی اشاعت کا فوری انتظام کیا۔ ڈپٹی ڈائریکٹر محمود الرحمٰن صاحب کے تعاون اور ذاتی توجہ کے بغیر یہ کتاب اتنی صحتِ طباعت کے ساتھ اس قدر جلد شائع نہیں ہوسکتی تھی۔ اس کے لیے میں موصوف کا حد درجہ شکر گزار ہوں۔ ذہین عالم خان صاحب کا شکریہ ادا کرنا ضروری ہے کہ انہوں نے گیلی پروف نہایت محنت و توجہ سے پڑھے اور غلطیوں کے امکان کو بڑی حد تک پہلے ہی مرحلے میں دور کردیا۔ مجھے اپنی بیٹی سمیرا جمیل اور بیٹے محمد علی کا بھی شکریہ ادا کرنا چاہئے کہ انہوں نے میرے ساتھ راتوں کو جاگ کر اس کتاب کے فائنل پروف پڑھوائے۔ ایک لکھنے والے کو اپنی بیوی کا ہر دم شکر گزار ہونا چاہئے کہ جو ساری ذمہ داریوں کا بوجھ خود اٹھا کر گھر کا ایسا ماحول قائم رکھتی ہے کہ جس میں جم کر کام کیا جاسکے۔ میری بیوی نے لکھنے پڑھنے کی میری سرگرمی کو زندہ و تیز رکھنے میں جو ایثار کیا ہے اظہارِ تشکر کے لیے یقیناً میرے پاس الفاظ نہیں ہیں۔ میجر شمس عارف صاحب نے ذاتی دلچسپی لے کر ہنستے کھیلتے جس طرح طباعت کی منزل کو سر کیا اس کے لیے میں موصوف کا ذاتی طور پر شکر گزار ہوں۔ جناب ابن حسن قیصر نے اس کتاب کا مفصل ''موضوع وار اشاریہ'' جس محنت اور تن دہی سے تیار کیا ہے اس کے لیے میں موصوف کا حد درجہ شکر گزار ہوں۔

کراچی — جمیل جالبی

۲۵ دسمبر ۱۹۷۴ء

مقدمه

مقدمہ

مغربی تنقید کا ارتقاء

مغربی تنقید کی تقریباً ڈھائی ہزار سالہ تاریخ کے مطالعے کے لیے یہ طریق کار زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ پہلے رجحانات کے اعتبار سے اسے مختلف ادوار میں تقسیم کر لیا جائے اور پھر علی الترتیب ہر دور کے رجحانات اور اس کے نمائندہ نقادوں کا مطالعہ پیش کیا جائے۔ مغرب کی تنقیدی فکر کو ہم مندرجہ ذیل ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں:۔

(۱) قدما کا دور

(۲) نشاۃ الثانیہ

(۳) کلاسیکیت

(۴) رومانیت

(۵) سائنس کا دور

(۶) بیسویں صدی

(۱) قدما کا دور

بہت سے دوسرے علوم کی طرح ادبی تنقید کی ابتدا بھی یونان سے ہوتی ہے اور ''بوطیقا'' فن تنقید کا سب سے پہلا اور بنیادی شاہکار ہے۔ لیکن جیسے کوئی چیز خلا میں پیدا نہیں ہوتی بلکہ اسباب وعلل کا ایک طویل سلسلہ اس کو وجود میں لانے کا باعث ہوتا ہے، اسی طرح ارسطو کی بوطیقا اور یونانیوں کا فن تنقید بھی قدم قدم یہاں تک پہنچا۔ ارسطو سے سینکڑوں سال پہلے اس علم کے نشانات قائم ہو چکے تھے۔ ہومر کے ہاں، جو دنیا کا پہلا معلوم شاعر ہے، عظیم شاعرانہ قوتوں کے ساتھ ساتھ گہرے تنقیدی شعور کا احساس ہوتا ہے۔ ہومر کے معاصرین اور اس کے بعد آنے والے شعرا، مثلاً

ہیسیڈ، ازنوفینز، پنڈار اور جورجس کے کلام میں بھی اہم تنقیدی اشارے ملتے ہیں۔

ہومر (۹۔۱۲ صدی ق۔م؟) کے نزدیک شاعری کا مقصد ''لطف'' ہے، جو ایک قسم کے جادو سے پیدا ہوتا ہے۔ ہومر شاعرانہ قوت کو الہامی قوت کہتا ہے اور اسے دیوتاؤں سے منسوب کرتا ہے جن کی مدد اور دعا سے وہ اپنی نظمیں تخلیق کرتا ہے۔ ایک جگہ وہ اکیلز کی ڈھال کے ذکر میں لکھتا ہے کہ ''ہل کے پیچھے کی زمین کالی معلوم ہوتی تھی اور اس زمین کی طرح، جس پر ہل چل چکا ہو، حالانکہ وہ سونے کی بنی ہوئی تھی اور یہ صناعی کا کمال تھا''۔ ہومر کی اس بات سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاعر کا اصل کام کیا ہے؟ وہ کالی زمین جوتتا ہے مگر اس کے ہل سے جو زمین نکلتی ہے وہ سونے کی ہو جاتی ہے۔ تخلیق بھی ایک ایسا ہی عمل ہے جو معمولی چیزوں کو غیر معمولی اور اصل سے زیادہ حسین بنا دیتا ہے۔ تخلیق کی خوبی یہ ہے کہ وہ عام تجربے کو دلکش بنا دیتی ہے۔ یہی معیار تنقیدی شعور کا معیار ہے جس سے تخلیق کو پرکھا جانا چاہیے۔ ہومر ہمیں یہی بتاتا ہے۔

''ھیسیڈ'' (۸ویں صدی ق۔م) کے نزدیک شاعری کا منصب الہامی درس دینا ہے۔

زنوفینز (۴۴۵۔۳۹۱ ق۔م) ہومر اور ھیسیڈ دونوں پر اعتراض کرتا ہے اور کہتا ہے کہ انھوں نے مقدس دیوتاؤں سے وہ باتیں منسوب کی ہیں جو انسانوں میں بھی پست اور قابل ملامت سمجھی جاتی ہیں۔

پانچویں صدی قبل مسیح میں پنڈار (۵۱۸۔۴۴۲ ق۔م) فطری شاعرانہ جوہر کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ وہ تیکنیک پر بھی زور دیتا ہے اور ان راستوں کا ذکر کرتا ہے جو منزل کو قریب تر کر دیتے ہیں۔ اختصار اس کے نزدیک سب سے بڑی خوبی ہے۔ شاعر کو چاہیے کہ وہ کم لفظوں سے معانی کی ایک دنیا آباد کر دے۔

''جورجس'' (۴۸۵۔۳۸۰ ق۔م) شاعری کو موزوں نظم کی ایک شکل کہتا ہے جس کا مقصد سامعین کو متاثر کرنا اور ترغیب دینا ہے۔ اسی طرح ''ارسٹوفینز'' (۴۴۸؟۔۳۸۰ ق۔م) کی کامیڈیوں میں، طنز کے ساتھ ساتھ تنقیدی اشارے بھی ملتے ہیں مثلاً ایک جگہ وہ لکھتا ہے کہ خراب شاعر ''بغیر پھل کی پتیوں'' کی طرح ہوتے ہیں۔ خراب شاعر خالی ہوا میں آواز پیدا کرتے ہیں اور بہروپ سے فن کو بگاڑتے ہیں۔ وہ یہ سوال بھی اٹھاتا ہے کہ شاعر کب قابل تعریف ٹھیرتا ہے اور خود ہی جواب دیتا ہے کہ جب اس کا فن صحیح اور سچا ہو اور جب اس کی بات آفاقی ہو۔ وہ طنزیہ انداز میں ''یوری پیڈس'' کے فلسفے اور کردار نگاری کے طریقے سے بھی اظہار نفرت کرتا ہے۔ ارسٹوفینز، ایسکیلس، سوفوکلیز اور سقراط کا ذکر بھی کرتا ہے اور طنز و ہجویہ انداز میں بڑے کام کی باتیں کہہ جاتا

ہے۔ ''سمپوزیم'' میں افلاطون نے لکھا ہے کہ ارسٹوفینز کے تمسخرانہ انداز میں ایک گہرا مقصد پوشیدہ ہوتا ہے۔

ہومر کے بعد یونان میں مختلف اصنافِ سخن نمایاں ہوئے۔ ان اصناف سخن کے مقاصد اور ان کی ہئیت کو دیکھ کر یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ یہ اصناف تنقیدی شعور کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتے تھے۔ ''سیفو'' اور ''الکایوس'' نے گیت میں داخلی جذبات کا اظہار کیا۔ گویا تنقیدی شعور کے ساتھ، گیت کی صنف کو، ہئیت کی موزونیت کے اعتبار سے، داخلی جذبات کے اظہار سے وابستہ کر دیا۔ اسی کی کوکھ سے اوڈ (Ode) نے جنم لیا اور کورَس گیت وجود میں آئے۔ رفتہ رفتہ شاعروں کے مدرسے بن گئے اور ہر مدرسہ ایک دوسرے پر فوقیت حاصل کرنے کی کوشش کرنے لگا۔ ایتھنز کے لوگ بہت باتونی تھے۔ بحث ان کی گھٹی میں پڑی ہوئی تھی۔ ان کی تنقید نے اسی مزاج بحث سے رفتہ رفتہ اپنے خدوخال نمایاں کیے۔ ایسکیلس (۵۲۵-۴۵۶ ق-م) سے لے کر یوری پیڈس (۵ ویں صدی ق-م) تک اکثر ڈراموں میں تنقیدی بحث ملتی ہے جو غصے یا طرفداری پر ختم ہو جاتی ہے۔ سوفوکلیز (۴۹۵-۴۰۶ ق-م) کی اس بات سے کہ ''میں نے ایسے کردار پیش کیے جیسے ہونے چاہئیں جبکہ یوری پیڈس نے ایسے کردار پیش کیے جیسے کہ وہ ہیں''۔ دو شاعروں، ڈراما نگاروں کا مخصوص فرق اور ان کی انفرادیت سامنے آتی ہے۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ کسی فن پارے کے بارے میں رائے، کوئی نقطۂ نظر، کوئی وضاحت، مختلف فن پاروں سے اس کا مقابلہ اور ان کے باہمی فرق کا اظہار ''تنقید'' ہے۔

ان ساری بحثوں اور اشارات کے باوجود ابھی تک تنقید میں نظم و ضبط اور باقاعدگی پیدا نہیں ہوئی ہے اور تنقید کی زبان یعنی اس کی مخصوص اصطلاحات ابھی وضع نہیں ہوئی ہیں۔ خیالات موجود ہیں، نقطہ ہائے نظر موجود ہیں، آراء موجود ہیں لیکن یہ سب ان موتیوں کی طرح بکھری ہوئی ہیں جنہیں گوندھ کر ابھی ہار نہیں بنایا گیا ہے۔ تنقیدی شعور اور تخلیقی عمل کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ یہ سب تنقیدی آراء، جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے، تخلیقی عمل کی کوکھ ہی سے پیدا ہوئی ہیں۔ لیکن اس دور میں تنقید، ایک فن کی حیثیت سے، اس وقت اپنا الگ مقام پیدا کرتی ہے جب وہ فلسفے سے اپنا ناتا جوڑ کر مستقل اصطلاحیں وضع کر لیتی ہے۔ یونانیوں کو چونکہ خیالات سے، فکر سے ہمیشہ دلچسپی رہی ہے اس لیے بقول سعدی انہوں نے عقل و دانش کے وہ کارنامے دکھائے اور مختلف علوم وفنون میں اتنی ترقی کی کہ ان کا نام تاریخ انسانیت میں آج تک زندہ ہے۔ سقراط کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے فلسفے کو وسعت دی اور اسے آسمان سے زمین پر اُتارا۔ اس کے زیر اثر افلاطون نے ایک عقلی نظام تعمیر کیا جو

انسان کے بنیادی فکر وعمل کا احاطہ کرتا ہے اور زندگی کا پھیلاؤ، ذہن انسانی کے بے شمار گوشے، مذہب، سیاست، معاشرتی و معاشی زندگی، اخلاق سب کچھ ایک مربوط فلسفے اور ایک مابعدالطبیعیاتی نظریے کے تحت آجاتے ہیں۔ ادب وشاعری بھی زندگی کا ایک اہم و بنیادی پہلو ہے۔ یہ کیسے ممکن تھا کہ یونانی فلسفی اسے چھوڑ جاتے؟ افلاطون، جو خود ایک پیدائشی شاعر تھا، ''جمہوریہ'' لکھتے وقت شاعر کو اپنے نظام فکر سے ضرور خارج کر دیتا ہے لیکن اسی کے ساتھ بحث کا وہ لامتناہی سلسلہ شروع ہوجاتا ہے جو آج تک جاری ہے۔ اس بحث سے متعدد اصطلاحات وجود میں آئیں اور بہت سی فنی وشعری نظریات نے جنم لیا۔ ارسطو نے اس بحث کو منظم ومربوط کر کے علم تنقید کی عمارت کھڑی کی اور مروجہ الفاظ کو نئے معنی دے کر ایسی اصطلاحیں وضع کیں جن سے آج تک ہم اپنے اظہار کو سہل بناتے ہیں۔

افلاطون

ارسطو اور یونان کی اس ذہنی فضا کے درمیان افلاطون (۴۲۷؟-۳۴۷ ق-م) سب سے اہم مقام کا مالک ہے۔ وہ ارسطو کا استاد اور سقراط کا شاگرد رشید تھا۔ وہ ایک پیدائشی شاعر تھا لیکن سقراط کے زیر اثر اس نے اپنی نظموں اور ڈراموں کو جلا دیا اور اپنی ساری صلاحیتیں فلسفے پر مرکوز کردیں۔ ''مکالمات افلاطون'' اس کی وہ عظیم تصنیف ہے جس کی کوکھ سے فلسفے کی باقاعدہ روایت جنم لیتی ہے۔ اور بقول ایمرسن یہ وہ کتاب ہے جس میں دنیا کی ہر کتاب کا مواد موجود ہے۔ یوں تو سارے ''مکالمات'' بنیادی اہمیت کے حامل ہیں لیکن ''جمہوریہ'' (ری پبلک) دو وجوہ سے زیادہ اہم ہے۔ ایک تو یہ کہ اس میں افلاطون نے ایک مثالی ریاست کا جامع تصور پیش کیا ہے، دوسرے یہ کہ اپنی ''جمہوریہ'' سے افلاطون نے شاعر کو برطرف کردیا ہے۔ افلاطون کے مکالمات میں سے کوئی مکالمہ خصوصیت کے ساتھ ادب کے بارے میں نہیں ہے لیکن مختلف مکالموں میں شاعری کے بارے میں جو آراء ملتی ہیں ان کو جوڑ کر ایک ادھورا جمالیاتی نظریہ ضرور بنایا جاسکتا ہے۔ ''ای اُن'' (Ion) میں وہ شاعر کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے:

''کیونکہ شاعر ایک روشنی ہے اور پرواز کرنے والی پاک چیز ہے۔ وہ اس وقت تک تخلیق نہیں کرتا جب تک الہامی قوت اس پر غالب نہ آجائے اور وہ اپنے حواس زائل نہ کردے اور عقل یکسر غائب نہ ہوجائے۔ جب تک وہ اس عالم جذب میں نہیں آجاتا وہ بے قوت رہتا ہے اور اپنے الہام ربانی کو الفاظ کا جامہ نہیں پہنا سکتا۔ وہ بڑے شاندار الفاظ ہوتے ہیں جن میں شاعر انسان کے

عمل کو پیش کرتے ہیں لیکن یہ الفاظ اصول فن کی مدد سے ان کے اندر پیدا نہیں ہوتے۔صرف شاعر کی دیوی ان میں الہامی قوت کا صور پھونکتی ہے۔اس عالم جذب میں ان میں سے کوئی کیف آور، پر جوش بھجن لکھتا ہے۔کوئی حمد یہ گیت لکھتا ہے۔کوئی کورس تخلیق کرتا ہے۔کوئی ''ایپک'' لکھتا ہے اور کوئی ''آئی امبک'' شعر لکھتا ہے۔ جو ایک صنف میں اچھا ہوتا ہے وہ دوسری صنف پر قدرت نہیں رکھتا، کیونکہ شاعر فن کی مدد سے نہیں بلکہ آسمانی قوت سے نغمہ سرا ہوتا ہے''۔

اس اقتباس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ افلاطون شاعر کو ایک عظیم درجہ دیتا ہے۔ وہ اس کی عظمت کے گن گاتا ہے۔ اُس کا دل سے قائل ہے لیکن اسی وجہ سے وہ اپنی مثالی جمہوریہ سے برطرف بھی کر دیتا ہے۔ اس فطرت کا انسان مخدوش ہوتا ہے۔ وہ کسی نظام میں ٹھیک نہیں بیٹھتا۔ وہ نظام فکر میں خلل انداز ہوتا ہے۔ آسمانی وجدان کی وجہ سے افلاطون شاعر کو مجنون اور دیوانہ کہتا ہے۔ ایسا دیوانہ جس کے سر پر فن کی مقدس دیوی کا سایہ ہوتا ہے اور جو اس میں جوش و جذبہ پیدا کر کے غنائیہ کلام لکھواتی ہے اور اسی لیے اس کا اعتبار نہیں کیا جاسکتا۔ وہ معلم اخلاق کی حیثیت سے ناکامیاب ہے۔ عالم کی حیثیت سے وہ غلط علم دیتا ہے کیونکہ وہ کسی چیز کا صحیح اندازہ لگانے سے قاصر ہے۔ مابعد الطبیعیاتی نقطۂ نظر سے وہ جس چیز کی نقل کرتا ہے وہ حقیقت سے دو درجہ دور ہوتی ہے۔ اس کی تفصیل افلاطون یہ بتاتا ہے کہ ایک ایسی شے کے بارے میں جس کا ایک نام بھی ہو، یہ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اس کی ایک مشترک صورت بھی یقیناً ہوگی اور یہ مشترک صورت ایک مشترک خیال کا مظہر ہوگی۔ افلاطون کے نزدیک ''حقیقت'' کسی چیز میں نہیں ہوتی بلکہ اس کے ''خیال'' میں ہوتی ہے۔فلسفی کا کام یہ ہے کہ وہ کسی منفرد ''شے'' سے ''خیال'' تک پہنچے۔ شاعر ''خیال'' تک نہیں پہنچتا بلکہ اسی ''شے'' میں محو رہتا ہے اور اسے بھی غلط طریقے سے پیش کرتا ہے۔ اپنی اس بات کو افلاطون پلنگ کی مثال سے واضح کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ دنیا میں لاتعداد پلنگ ہیں جنہیں مختلف بنانے والوں نے بنایا ہے لیکن ان سب پلنگوں کی اصل وہ مثالی پلنگ ہے جس کی صورت خدا کے ذہن میں ہے۔ بڑھئی جب پلنگ بناتا ہے تو وہ اسی مثالی پلنگ کی ''نقل'' کرتا ہے۔ جب ایک مصور پلنگ بناتا ہے تو وہ بڑھئی کے پلنگ کی ''نقل'' کرتا ہے۔ یعنی اس طرح مصور ''نقل کی نقل'' کرتا ہے اور حقیقت سے دو درجہ دور ہو جاتا ہے۔ اسی طرح شاعر بھی جب اس پلنگ کو بیان کرتا ہے تو وہ بھی، مصور کی طرح، حقیقت سے دو درجہ دور ہو جاتا ہے۔ وہ بھی عکس کے عکس کا پجاری ہے۔ ایسے شخص سے کسی اخلاقیات کی امید نہیں کی جاسکتی۔ ہومر نے خدا کو وہ کام کرتے دکھایا ہے جو اخلاقی نقطۂ نظر سے بدی کا اظہار

کرتے ہیں۔اس نے دیوی دیوتا کو زانی، جھوٹا اور جھگڑالو دکھایا ہے۔''زیوس'' بغیر کسی اخلاقی اصول کے، جس کو چاہتا ہے خوش کر دیتا ہے۔خدا نیکی کا اشارہ ہے۔اس لیے بدی کا اشارہ خدا نہیں بلکہ کوئی اور ہونا چاہئے۔شاعر چونکہ انسانی جذبات کو برانگیختہ کرنے کی قوت رکھتا ہے، اسی لیے اس کے اثر سے ہر شہری بدی کی راہ پر لگ سکتا ہے اور اسی لیے''جمہوریہ'' میں افلاطون نے لکھا ہے کہ شاعر کو قانون کے ذریعہ روکا جائے کہ وہ یہ نہ کہے کہ خدا شر کا سبب ہے:

''اگر کوئی شاعر کسی پریشانی یا آفت کا ذکر کرے تو اسے یہ اجازت نہ دی جائے کہ وہ ان پریشانیوں کو خدا سے منسوب کرے یا اگر وہ انہیں خدا سے منسوب کرے بھی تو کسی طرح یہ بھی سمجھائے کہ خدا نے جو کچھ کیا وہ حق ہے۔انصاف ہے، اور وہ لوگ اس سزا سے بہتر انسان بن گئے ہیں۔اس بات کو سختی سے منع کیا جائے کہ خدا کسی طرح بھی شر کا باعث ہے۔ایک منظم جمہوریہ میں یہ بات نہ گائی جائے اور نہ نظم کی جائے۔ایسا بہتان خودکشی، بربادی اور بدکاری کا باعث ہوگا''۔

افلاطون کے مطابق سیاست و اخلاق کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔مثالی جمہوریہ کے حاکموں کی تعلیم کے لیے شاعری کی تعلیم مضر ہے۔کیونکہ شاعر اچھا شہری بننا نہیں سکھاتے۔اچھے اخلاق کا درس نہیں دیتے۔افلاطون کہتا ہے کہ جوانوں کو اپنے ملک کے لیے بہادری سے مرنا سکھایا جائے اور عاقبت میں صلے کی امید دلائی جائے۔لیکن شاعر جو عالم ارواح کا نقشہ پیش کرتے ہیں وہ بہادری کی نفی کرتا ہے۔وہ موت سے خوف دلاتے ہیں۔انسان کو بزدل بناتے ہیں۔شاعری عورت اور خراب آدمیوں کی طرح متوجہ کرتی ہے۔وہ ان جذبات، کو اُبھارتی ہے جن کا ترک کرنا بہتر ہے اور جن پر انسان کو قابو پانا چاہئے۔

افلاطون شاعروں کی اہمیت سے واقف تھا اور اس بات سے بھی باخبر تھا کہ شاعری میں چونکہ اثر آفرینی کی غیر معمولی قوت ہوتی ہے اس لیے اگر شاعروں کو آزاد چھوڑ دیا گیا تو وہ مثالی جمہوریہ میں خلل پیدا کریں گے۔اس نے کہا کہ''جب شاعر ہمارے شہر میں آتے ہیں تو ہم ان کے سامنے جھک جاتے ہیں۔ان کی پرستش کرتے ہیں کیونکہ وہ ان قوتوں کے اعتبار سے پاک اور منزہ ہستیاں ہیں، لیکن ہماری ریاست میں ان کا موجود ہونا ناممکن ہے۔مثالی جمہوریہ کا قانون اس کی اجازت نہیں دیتا۔اس لیے ان پر خوشبوئیں چڑھانے اور ان کے گلے میں ہار ڈالنے کے بعد انہیں اپنے شہر سے نکال دینا چاہئے''۔

افلاطون کی یہ ساری بحث تضاد کا شکار ہے۔یہ ایک معمہ ہے۔وہ دل سے شاعر کو چاہتا

ہے۔ اس کی اہمیت و حیثیت سے باخبر ہے مگر قانون و اخلاق کے نقطۂ نظر سے وہ اسے اپنی جمہوریہ سے نکال دیتا ہے۔ یہاں اصول اُس کی ذاتی پسند پر غالب آجاتے ہیں۔ یہ کشمکش اس کے اندر بار بار سر اٹھاتی ہے اور جب ہم مکالمات کے ''قانون'' والے حصے کو پڑھتے ہیں تو وہ پھر سے شاعروں کو رعایت دینے پر آمادہ ہو جاتا ہے اور کہتا ہے:

''شاعروں کو فاتحین کی تعریف کرنے کی اجازت دی جائے۔ ہر شاعر کو نہیں صرف ان شاعروں کو جو پچاس سال سے کم عمر کے نہ ہوں۔ اور وہ ایسے نہ ہوں، خواہ ان کی شاعرانہ و موسیقانہ قوتیں کتنی ہی زیادہ کیوں نہ ہوں، جنہوں نے کوئی عظیم کام انجام نہ دیا ہو۔ بلکہ وہ ایسے ہوں کہ خود نیک رہے ہوں اور ریاست میں معزز سمجھے جاتے ہوں۔ عمدہ کاموں کے خالق ہوں۔ ایسے ہی لوگوں کی نظمیں گائی جائیں، چاہے وہ نظمیں موسیقیت میں کمزور ہی کیوں نہ ہوں۔ ان نظموں کے بارے میں فیصلہ ناظم تعلیم اور داعیان قوانین کے ہاتھ میں ہونا چاہیے۔ ایسے ہی شاعر آزادی کے ساتھ نغمہ سرائی کر سکیں، مگر یہ اجازت تمام شاعروں کے لیے عام نہیں ہونی چاہیے''۔

یہ وہ نقطۂ نظر ہے جو شاعری کو مقصد کے تحت لے آتا ہے اور شاعری کی آزادی کو پابہ زنجیر کر دیتا ہے۔ حاکمان وقت کی ہمیشہ یہ کوشش رہی ہے کہ ہر آزاد تخلیقی سرگرمی کو حراست میں لے کر اسے اپنے مقصد کے لیے استعمال کریں۔ ''جمہوریہ'' میں بھی افلاطون کا یہی نقطۂ نظر ہے۔

لیکن اس نقطۂ نظر سے اختلاف کے باوجود، جب افلاطون فن کو ''نقل'' کہتا ہے تو وہ بات ہمیشہ کی طرح آج بھی درست ہے۔ ارسطو سے لے کر آج تک اس بات سے کسی نے انکار نہیں کیا مگر جب وہ اسے حقیقت سے دو درجہ دور اور حقیقت کی بگڑی ہوئی شکل کہتا ہے تو ارسطو بھی ''بوطیقا'' میں افلاطون کا نام لئے بغیر اس کا جواب دیتا ہے۔ افلاطون نے اس بحث کے سلسلے میں جو اصطلاحیں استعمال کیں اور ان اصطلاحوں کے ذریعہ ادب و شعر کے جن آفاقی اصولوں کو پیش کیا ان پر آج بھی اسی طرح بحث ہو رہی ہے۔ افلاطون نے جو مسائل اٹھائے تھے، وہ یہ ہیں:

(۱) فن میں نقل کا مسئلہ

(۲) شاعری کا مقصد اور اس کی ماہیت

(۳) شاعری کی آفاقیت

انہی مسائل کو لے کر ارسطو نے سارے ادب و شعر کا جائزہ لیا اور اپنے منطقی ذہن سے ان گتھیوں کو سلجھا کر ادبی تنقید کا سنگِ بنیاد رکھا۔ لہٰذا تنقید کے مطالعے کے لیے، جس تصنیف سے پوری

اور گہری واقفیت ضروری ہے وہ ارسطو کی ''بوطیقا'' ہے۔

ارسطو

ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ ق-م) نے ان تمام مسائل کو، جو افلاطون نے اٹھائے تھے، ایک مربوط نظام فکر میں تبدیل کر دیا۔ اسی لیے تنقید کا اصل بانی وہی ہے۔ اس کی دو تصانیف تنقید کے دائرے میں آتی ہیں۔ ایک ''بوطیقا'' جس میں شاعری کے مقصد اور اس کی ماہیت پر بحث کی گئی ہے اور دوسری ''رطوریقا'' جس میں فصاحت اور بلاغت کے اصول بیان کیے گئے ہیں۔ پہلی تصنیف کا تعلق فن شاعری سے ہے اور دوسری کا فن خطابت سے۔ بوطیقا سے مغرب کی ادبی و شعری روایت جنم لیتی ہے اور ''رطوریقا'' سے عربی و فارسی کی شعری و ادبی روایت کا گہرا تعلق ہے۔

افلاطون کے دور میں یونان کے حالات ایسے تھے کہ ان میں اخلاقی و سیاسی امور زیادہ اہمیت اختیار کر گئے تھے۔ ملک کو ایک ایسے نظام کی ضرورت تھی جس سے استحکام پیدا ہو، اصول و قانون کی حکمرانی قائم ہو اور عدل و انصاف اصول زندگی بن سکیں۔ ان حالات میں، جیسا کہ ایسے ادوار میں ہوتا ہے، ادب و شعر کی حیثیت ضمنی رہ گئی تھی اور اگر وہ کسی نظام میں ٹھیک نہیں بیٹھ سکتے تھے تو انہیں برطرف بھی کیا جا سکتا تھا۔ اس کے برخلاف ارسطو کے زمانے میں یونان متحد تھا اور اس میں استحکام پیدا ہو چکا تھا۔ اسکندر اعظم کا ڈنکا چاروں طرف بج رہا تھا۔ اس لیے وہ مسائل جو استاد افلاطون کو پریشان کر رہے تھے شاگرد ارسطو کے لیے اہم نہیں رہے تھے۔ سیاسی استحکام کی اس فضا میں ارسطو کو زیادہ اطمینان کے ساتھ غور کرنے کا موقع ملا۔ ارسطو نے بوطیقا میں کہیں اپنے استاد کا نام نہیں لیا اور نہ کہیں یہ بتایا کہ وہ افلاطون کی فکری غلطی کی تصحیح کر رہا ہے۔ لیکن اس تصنیف کو پڑھتے ہوئے یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ اس کے ذہن پر افلاطون کی فکر اثر انداز ہو رہی ہے۔ بوطیقا کے مطالعے سے افلاطون و ارسطو کی فکر کا بنیادی فرق بھی سامنے آ جاتا ہے۔ افلاطون فلسفی تھا جو فلسفے کو عام زندگی میں عام لوگوں تک پہنچانا چاہتا تھا۔ ارسطو سائنس دان تھا جو سائنسی نظریات کو اپنے طلبا اور دوسرے تعلیم یافتہ لوگوں تک پہنچانا چاہتا تھا۔ ارسطو ادب کا بھی اسی طرح تجزیہ کرتا ہے جیسے علم حیوانات کا۔ اس کے سامنے کوئی سیاسی و اخلاقی مقصد نہیں ہے۔ وہ اپنے دور کے ادب کا، اپنے قدیم ادب کا اسی طرح جائزہ لیتا ہے جیسا کہ وہ ہے اور اس کے مطالعے سے اسی طرح اصول اخذ کرتا ہے جیسے کوئی سائنس داں مادی اشیاء کے مطالعے سے اصول اخذ کرتا ہے۔ اسی لیے بوطیقا ادب کی

سائنسی تحلیل کی پہلی کوشش ہے۔

بوطیقا کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ارسطو کا ذہن منطقی، اس کا مزاج سائنسی اور اس کی فکر معروضی ہے۔ اس کی نظر بیک وقت تمام فنون پر ہے اور وہ دیکھتا ہے کہ سارے فنون زندگی کی ''نقل'' (Mimesis) ہیں۔ یہ اصطلاح افلاطون سے لی گئی ہے۔ افلاطون کے ہاں شاعرانہ نقل حقیقت سے دو درجہ دور ہو جاتی ہے۔ شاعر عکس کے عکس کا پجاری ہے لیکن ارسطو کے ہاں یہ ایک قدرتی عمل ہے۔ افلاطون ''عینیت'' پر زور دیتا ہے۔ ارسطو ''واقعیت'' پر زور دیتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک سارے فنون نقل کی صورتیں ضرور ہیں لیکن ان صورتوں میں فرق تین وجوہ سے پیدا ہوتا ہے۔ ایک تو اس وجہ سے کہ سارے فنون نقل کے ایک دوسرے سے مختلف ذرائع استعمال کرتے ہیں۔ دوسرے اس وجہ سے یہ مختلف چیزوں کی نقل کرتے ہیں اور تیسرے اس وجہ سے کہ یہ نقل کے مختلف طریقے استعمال کرتے ہیں۔ یعنی ذرائع، اشیاء اور طریقے کے فرق سے ایک فن دوسرے فن سے، نقل کے بنیادی اشتراک کے باوجود، مختلف ہو جاتا ہے۔ شاعر کا ذریعہ زبان ہے جس میں بحر کی وجہ سے موسیقیت پیدا ہو جاتی ہے مگر بحر کا وجود ہی شاعری کو شاعری نہیں بناتا۔ شاعر انسان کو حالتِ عمل میں پیش کرتے ہیں اور ایسے انسانوں کو سامنے لاتے ہیں جو یا تو نیک ہوتے ہیں یا بد ہوتے ہیں۔ یہ انسان یا تو ہم سے بہتر ہوتے ہیں یا ہم سے بدتر ہوتے ہیں یا پھر ہم جیسے ہی ہوتے ہیں۔ شاعری کی مختلف اصناف میں فرق بھی اسی وجہ سے پیدا ہوتا ہے مثلاً کامیڈی کا مقصد انسان کو اس سے بدتر دکھانا ہے جیسا کہ وہ آج کل ہیں اور ٹریجیڈی کا مقصد ان کو بہتر دکھانا ہے۔

ارسطو کے لیے، افلاطون کی طرح، یہ مسئلہ اہم نہیں ہے کہ شاعری کو باقی رکھا جائے، اسے ختم کر دیا جائے یا اس پر پابندی لگا دی جائے بلکہ اس کا وجود اس لیے اہم ہے کہ اس فن کا تعلق انسان کی فطرت سے ہے۔ نقل کرنے کی جبلت انسان میں ازل سے موجود ہے۔ وہ دوسری مخلوق سے اس لیے مختلف ہے کہ وہ ساری مخلوق میں سب سے زیادہ ''نقال'' ہے۔ پھر اس میں نقل سے وجود میں آئے ہوئے کاموں سے لطف اندوز ہونے کی جبلت بھی موجود ہے۔ تجربے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ چیزیں جن کا دیکھنا ویسے ہمارے لیے تکلیف دہ ہے، جب فن کے ذریعہ ان کی ''نقل'' پیش کی جاتی ہے، تو ہم اس نقل سے بھی لطف اندوز ہوتے ہیں۔ جتنی صحت کے ساتھ ان کی نقل پیش کی جائے گی وہ اتنی ہی اچھی معلوم ہوں گی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انسان علم سے لطف حاصل کرتا ہے۔ نقل کرنے کی جبلت ہمارے لیے اسی طرح فطری ہے جس طرح موسیقی اور وزن کا احساس۔ ان فطری و

جبلی رجحانات سے شروع ہو کر اور اپنی ابتدائی کوششوں سے رفتہ رفتہ ترقی کر کے انسان نے آخر کار اپنی جدت و برجستگی سے شاعری ایجاد کر لی۔

یہ سمجھ لینا غلط ہے کہ ارسطو اخلاقی قدروں سے بے نیاز ہے۔ افلاطون کے زیر اثر وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ شاعری کا موضوع جتنا بلند ہوگا نظم بھی اتنی ہی بلند ہوگی۔ سنجیدہ شاعری شائستہ اعمال اور اعلیٰ لوگوں کے کاموں کو پیش کرتے ہیں اور کم ذہن شاعر ادنیٰ لوگوں کے بارے میں لکھتے ہیں۔ کامیڈی کو وہ یہ کہہ کر چھوڑ جاتا ہے کہ اس میں خراب و پست قسم کے لوگ پیش کیے جاتے ہیں۔ یہ لوگ ان معنی میں خراب نہیں ہیں کہ وہ ہر قسم کی بدی میں پڑے ہوئے ہیں بلکہ مضحک ہونا بھی بدصورتی اور بدی کی ایک شکل ہے۔ اسی لیے وہ بوطیقا میں سارا زور ٹریجیڈی پر دیتا ہے۔ بوطیقا ہم تک تباہ حالت میں پہنچی ہے۔ اور چھٹے باب کے شروع میں وہ یہ کہہ کر آگے بڑھ جاتا ہے کہ ''کامیڈی کے بارے میں بھی، بعد ہی میں بات کروں گا''۔ ممکن ہے اس نے اس موضوع پر بھی بوطیقا میں بحث کی ہو، لیکن جس صورت میں وہ ہمارے سامنے ہے اس سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ ارسطو ٹریجیڈی کو تمام اصناف کا کامل نمونہ سمجھتا ہے بلکہ ایک جگہ تو وہ یہاں تک کہہ دیتا ہے کہ ''جو کچھ ٹریجیڈی کے بارے میں کہا جائے گا وہ سب اصناف پر پورا اترے گا''۔

ارسطو کا مزاج منطقی ہے اور منطق میں تعریف (Definition) اور معنی و مفہوم کا تعین بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ بوطیقا میں وہ ٹریجیڈی کی مکمل اور جامع و مانع تعریف کرتا ہے۔ یہ تعریف ہی بوطیقا کی جان ہے۔ یہاں بھی افلاطون اس کے ذہن کے نہاں خانے میں بیٹھا ہے۔ افلاطون نے ڈرامے پر یہ الزام لگایا تھا کہ وہ جذبات کو برانگیختہ کرتا ہے اور اس طرح انسان کو عقلی بنانے کے بجائے جذباتی بناتا ہے۔ ارسطو یہ کہتا ہے کہ ٹریجیڈی ترس اور خوف کے جذبات کو ابھار کر ایسے مقام پر لے آتی ہے کہ جہاں وہ جذبات نہ صرف تھک کر ختم ہو جاتے ہیں بلکہ امید و ہمت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اس عمل کے لیے وہ کیتھارسس (Katharsis) کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ یہ عمل انسان کے اندر اسی طرح ہوتا ہے جیسے یونانی طریقۂ علاج میں منضج کے ذریعہ پہلے بیماری کو ابھارا جاتا ہے اور پھر مسہل کے ذریعہ اس کو ایک توازن و اعتدال پر لایا جاتا ہے۔ اسی لیے وہ ٹریجیڈی میں کردار، پلاٹ، طرز، خیال، تماشا، گیت اور بحیثیت مجموعی اس کی لمبان کی موزونیت کو نہایت ضروری قرار دیتا ہے۔ وحدت اثر، شاعرانہ صداقت اور قرین قیاس ہونا، وہ عام اصول ہیں جن پر ارسطو نے زور دیا ہے۔ ارسطو نے جو سوال اپنے دور میں اٹھائے تھے، ان سے ادبی تنقید کا ایک لامتناہی سلسلہ شروع ہوتا

ہے۔

ارسطو ''فارم'' کو خاص اہمیت دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ٹریجیڈی ہمارے جذبات کو فارم عطا کرتی ہے اور اس طرح ان پر قابو پالیتی ہے اور جذبات ویسے خطرناک نہیں رہتے جیسا افلاطون نے انہیں سمجھا اور بتایا ہے۔ افلاطون نے کہا تھا کہ شاعر چونکہ الہامی قوتوں کے قبضے میں ہوتا ہے اس لیے اسے کسی تنظیم کے تحت نہیں لایا جاسکتا۔ ارسطو نے ٹریجیڈی کی ''فارم'' پر زور دے کر یہ بتایا کہ شاعر بھی ویسا ہی منظم کام کرتا ہے جیسا کہ فلسفی کرتا ہے۔ فارم کی وجہ سے شاعری انسان کے اندر توازن پیدا کردیتی ہے۔ تاریخ اس چیز کو بیان کرتی ہے جو ہو چکی ہے۔ شاعری ان چیزوں کو سامنے لاتی ہے جو ہوسکتی ہے۔ شاعری آفاقی صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے جبکہ تاریخ مخصوص صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے۔ اسی لیے شاعری، تاریخ کے مقابلے میں، زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ لائق توجہ ہے۔ آفاقی صداقتوں سے ارسطو کا مطلب اس قسم کی چیزوں سے ہے جنھیں خاص قسم کے اشخاص خاص حالات میں کہیں گے یا کریں گے اور یہی شاعری کا مقصد ہے۔ فارم کا تصور ارسطو کا سب سے اہم اضافہ ہے۔ افلاطون نے شاعری کو مواد کے نقطۂ نظر سے دیکھا تھا اور اسی لیے اسے زندگی کی بے معنی نقل سمجھا تھا۔ ارسطو اسے ''فارم'' کے نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے اور کہتا ہے کہ زندگی کا کوئی فارم نہیں ہے جب کہ ٹریجیڈی میں آغاز ہوتا ہے، وسط ہوتا ہے اور اس کا خاتمہ ہوتا ہے اور ہر حصہ ایک دوسرے سے پیوست ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک اس فارم کی شکل منطقی ہے اور اس کا اثر اخلاقی ہے۔ ٹریجیڈی کا ہیرو نہ کامل انسان ہوتا ہے اور نہ وہ بدکار ہوتا ہے بلکہ بنیادی طور پر شائستہ اور نیک ہوتا ہے لیکن اس کے اندر ایک سقم، ایک کمزوری (Hamertia) ہوتی ہے جو اس کی بربادی کا باعث ہوتی ہے۔ یہ کمزوری اخلاقی غلطی ہے اور ممکن ہے کہ اس کی یہ غلطی شعوری نہ ہو بلکہ فیصلے کی غلطی ہو لیکن اس سے اس وقت بھی ہمارے تصور انصاف کو ٹھیس نہیں پہنچتی جب وہ بہترین حالت سے قعر مذلت میں گر جاتا ہے۔ مصائب و آلام اسے گھیر لیتے ہیں۔ فارم کا وجود اصلاح کا اثر رکھتا ہے۔ ٹریجیڈی کی فارم، اس کی ترتیب اور اس کے برتے جانے کے شعور سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاعر بالکل پاگل انسان نہیں ہوتا بلکہ اس میں ایک گہرا اور منظم شعور ہوتا ہے۔

افلاطون کے اس اعتراض کا کہ ''شاعر جھوٹا اور بدکار ہوتا ہے'' ارسطو یہ جواب دیتا ہے کہ فن شاعری پر صحت کا وہ نظریہ عائد کرنا جو زندگی کے دوسرے امور پر عائد کیا جاتا ہے غلط ہے۔ شاعر کی غلطی صرف اس وقت غلطی ہے جب وہ نقل کرنے کی صلاحیت میں ناکام ہو۔ اگر وہ کسی پیشے کے

بارے میں غلط معلومات بہم پہنچا رہا ہے تو یہ شاعرانہ غلطی نہیں ہے ای اُن (Ion) میں افلاطون نے ''رتھ کی دوڑ'' کی مثال دے کر یہ کہا تھا کہ شاعر جب اسے بیان کرتا ہے تو اس کا بیان رتھ والے کی نظر میں غلط ہوتا ہے۔ ارسطو نے یہی مثال دی ہے اور لکھا ہے کہ شاعر کا مقصد وہ نہیں ہے جو رتھ کی دوڑ سکھانے والے کا ہوتا ہے۔ شاعر محض نقل نہیں کرتا بلکہ نقل کے ذریعے اس عالم مثال تک پہنچ جاتا ہے جو افلاطون کے فلسفی کا مطمح نظر ہے۔ اسی طرح آفاقیت پر غیر معمولی زور ارسطو کے تصورِ شاعری کی بنیاد ہے۔ اسی سے کلاسیکی تصور فن کی بنیاد پڑتی ہے۔ رومانی اور واقعاتی فن کا فرق سامنے آتا ہے۔ شاعر اپنے کرداروں میں ان خصوصیات کو اجاگر نہیں کرتا جن میں وہ سب سے الگ ہو بلکہ ایسی خصوصیات کو ابھارتا ہے جو اس نوع کے سب انسانوں میں مشترک ہوں۔

ارسطو نے بوطیقا میں پانچ بنیادی اصطلاحوں سے بحث کی ہے یعنی نقل، پلاٹ، سقم، تزکیہ (Katharsis) اور آفاقیت۔ یہ پانچوں اصطلاحیں اس وقت سے لے کر آج تک زیر بحث ہیں۔ اگر آنے والوں نے اپنے خیالات کے اظہار کے لیے انہیں ناکافی سمجھا ہے تو وہ اس قسم کی اصطلاحیں بنانے یا ان میں نئے معنی شامل کرنے سے آگے نہیں بڑھے ہیں۔ مثلاً ''نقل'' کی اصطلاح کو لیجیے۔ نقل کے پانچ پہلو سامنے آتے ہیں۔ (۱) وہ چیز جس کی نقل کی جارہی ہے۔ (۲) پھر وہ نقل جو وجود میں آئی۔ (۳) نقل کرنے والا۔ (۴) نقل کو سمجھنے والا۔ (۵) نقل کرنے والے کا ذریعہ اور طریقہ۔ ارسطو کے بعد سے نقل کا لفظ کبھی ایک پہلو پر زور دیتا رہا اور کبھی دوسرے پر۔ مثلاً ہوریس نے نقل کا لفظ جن معنی میں استعمال کیا وہ اٹھارویں صدی تک انہیں معنی میں استعمال ہوتا رہا۔ ہوریس کے ہاں نقل کے معنی زندگی کی نقل کے نہیں رہتے بلکہ قدما کی نقل کے ہوجاتے ہیں۔ کولرج نے ''تخیل'' کا لفظ استعمال کیا تو اس نے نقل کے اس پہلو پر زور دیا کہ شاعر کے لیے ضروری ہے کہ اس کی نقل میں انفرادی عنصر نمایاں ہو یعنی نقل کرنے والے کی ذاتی و انفرادی رائے، اس کا انداز فکر و نظر واضح ہو۔ لیکن جب ذاتی فکر و نظر پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا اور شاعری توازن کھو بیٹھی تو میتھیو آرنلڈ نے شاعری کو ''تنقید حیات'' کہا جس سے اس کی مراد یہ تھی کہ صرف تخیل ہی کافی نہیں ہے بلکہ اس میں عقل کا عنصر بھی شامل ہونا چاہیے۔ ''تخیل'' میں ''عقل'' کا عنصر شامل ہونے سے وہ توازن پیدا ہوگیا جو فکر سے حاصل ہوتا ہے۔ ٹالسٹائی نے ''ابلاغ'' کی اصطلاح استعمال کی جس میں کسی فن پارہ کو دیکھ کر، سُن کر یا پڑھ کر پیدا ہونے والے اثر پر زور دیا گیا۔ اس طرح نقل کا ایک اور پہلو سامنے آگیا۔ آگے چل کر کروچے نے اظہار (Expression) کا لفظ استعمال کیا جس کے معنی ہیں کہ

جب آپ نقل کے تخلیقی عمل سے کسی چیز کو بناتے یا پیش کرتے ہیں تو آپ ہو بہو وہ چیز نہیں بنا سکتے کہ جو اصل تھی لیکن ایسی چیز ضرور تخلیق کر لیتے ہیں جو ان تمام اثرات کی حامل ہوتی ہے جو اصل نے فنکار کے اندر پیدا کیے تھے۔ گویا آپ کی نظر کی گہرائی و گیرائی بھی اس میں آ جاتی ہے جو اصل میں نہیں ہوتی اور پھر اس کو پیش کرنے سے وہ کیفیت پڑھنے والے میں بھی پیدا ہو جاتی ہے جو فنکار میں پیدا ہوئی تھی اور فنکار جس کا اظہار کرنا چاہتا تھا۔ ٹی-ایس-ایلیٹ معروضی تلازمات (Objective Correlatives) کے الفاظ استعمال کرتا ہے جن سے اس کی مراد یہ ہے کہ ''فن کی شکل میں جذبات کے اظہار کا واحد طریقہ یہ ہے کہ معروضی تلازمات تلاش کیے جائیں یعنی اشیاء کو اس طرح ترتیب دیا جائے، موقع محل اور واقعات کے سلسلوں کو اس طور پر جمایا جائے کہ جب خارجی واقعات حسی تجربوں کے ذریعہ ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبہ، جو فنکار کے پیش نظر تھا، ابھر آئے۔ اس عمل کے ذریعہ پہلے سے سوچا سمجھا اثر پیدا کیا جا سکتا ہے اور فن پہلے سے سوچی سمجھی اثر آفرینی کا نام ہے'' [۱] اس قسم کی تمام اصطلاحوں پر غور کیجئے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ سب خیالات ارسطو کے لفظ ''نقل'' کی پشت در پشت اولاد ہیں۔

اسی طرح پلاٹ کی اصطلاح کو لیجئے۔ عہد الیزبتھ کے ڈراما نگاروں اور شیکسپیئر نے اسے کوئی اہمیت نہیں دی مگر اسی دور میں ''بن جونسن'' نے اسے ڈرامے کی روح قرار دیا۔ لوئی چہاردھم کے تمام ڈراما نگار اور ان کے زیر اثر تمام کلاسیکی نقاد اس کو اہمیت دیتے رہے۔ ''ڈرائڈن'' نے ڈرامے کو انسانی فطرت کی زندہ تمثال (Images) کہا اور ڈرامے میں پلاٹ سے زیادہ کردار کی اہمیت پر زور دیا۔ لیکن تمام کلاسیکی ڈراما نگاروں کی طرح اتحاد کا تصور ڈرائڈن اور جونسن کے ہاں بھی اہم رہتا ہے۔ ڈرامے میں فارم کی اہمیت کا تصور بھی ارسطو کی اسی بحث سے نکلا ہے جو اس نے پلاٹ کے سلسلے میں کی ہے۔ کلاسیکی شاعر قدما کی فارم کی پیروی کو اصل شاعری سمجھتے تھے۔ رومانی شاعروں نے ردعمل کے طور پر فارم کی طرف توجہ نہیں دی لیکن یہ سلسلہ بھی زیادہ عرصے نہ چل سکا۔ آج ٹی-ایس-ایلیٹ پھر فارم پر زور دیتا ہے اور کہتا ہے کہ شاعر کا کام ایسی فارم تلاش کرنا ہے جو اس کے زمانے کے تقاضوں کے مطابق ہو۔ اس طرح ارسطو کے اثرات آج تک جاری و ساری ہیں۔

سقم، کمزوری (Hamartia) کے تصور سے عہد الیزبتھ کے ڈراما نگاروں نے اختلاف

---

[۱] ایلیٹ کے مضامین، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۲۹، دوسرا ایڈیشن، مکتبۂ نیا دور کراچی، ۱۹۷۱ء

کیا مگر اس اختلاف کی نوعیت یہ تھی کہ انہوں نے ہیرو میں کچھ انفرادی صفات شامل کر دیں۔ شیکسپیئر کی ٹریجیڈیوں میں بھی ہیرو کسی غلطی کی وجہ سے برباد ہوتا ہے۔ جدید دور میں ''ابسن'' نے ہیرو کی بربادی کو زمانے کے بدل جانے سے وابستہ کیا ہے مگر اس کے اور برنارڈ شا کے ڈراموں میں غرور، گھمنڈ (Hubris) کا وہ تصور موجود ہے جو سقم، کمزوری (Hamartia) سے نکلا ہے۔ ابسن کے ڈرامے ''ماسٹر بلڈر'' کا ہیرو اس لیے ناکام رہتا ہے کہ وہ اپنے خیالات کو صحیح سمجھتا ہے۔ زمانہ بدل چکا ہے لیکن وہ نہیں بدلا۔

کیتھارسس ارسطو کی وہ اصطلاح جس پر کانٹ، نطشے اور شوپنہار نے بحث کی ہے اور اس کی بڑی بڑی تاویلیں پیش کی ہیں۔ اس بحث میں مابعد الطبیعیاتی اثر، اخلاقی اثر، نفسیاتی اثر اور جمالیاتی اثر کی بحث بھی شامل ہے۔ جدید نفسیات میں کیتھارسس (Katharsis) نے ارتفاع (Sublimation) کی شکل اختیار کر لی ہے جو شاعری کے جذباتی اثر کے سلسلے میں آخری لفظ کی حیثیت رکھتی ہے۔

اسی طرح آفاقیت کا مسئلہ وقتاً فوقتاً سامنے آتا رہا ہے۔ میتھیو آرنلڈ نے اس میں فکری عنصر شامل کر کے اس بات پر زور دیا کہ شاعر کے لیے مفکر ہونا ضروری ہے۔ اس سے ''فکری سنجیدگی'' پیدا ہوتی ہے جو اعلیٰ ادب کی بنیادی صفت ہے۔ آرنلڈ کہتا ہے کہ ادب کو دیکھنے کے لیے دو سطحیں ہیں۔ ایک سطح یہ ہے کہ آیا یہ ادب ہے یا نہیں۔ دوسری سطح یہ ہے کہ یہ بڑا ادب ہے یا نہیں۔ فکری سنجیدگی بڑے ادب کا پیمانہ ہے۔ یہی آفاقیت ہے۔ یہی تصور آگے بڑھ کر Architypal Pattern کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ کسی آفاقی تصور کو کسی ایک ذات میں سمیٹ کر اسے لافانی بنا دیا جائے مثلاً فاوسٹ ''اسکالر'' کا آفاقی نمائندہ ہے، فالسٹاف ''بدمعاش'' کا، این شینٹ میرینر ''ملاح'' کا یا جیسے ظاہر دار بیگ ظاہر پرستی کا کامل نمونہ ہے۔

ارسطو سے لے کر ایلیٹ تک اگر مغرب کی تنقید نگاری پر نظر ڈالی جائے تو مغرب کی تنقید یا تو ارسطو سے اتفاق کے نتیجے میں یا اختلاف کے نتیجے میں یا پھر ان دونوں کے امتزاج سے پیدا ہوئی ہے۔ غرض کہ مغرب کی تنقید میں ارسطو ایک خدا کی طرح دائم و قائم ہے اور تنقید کوئی پہلو، کوئی راستہ اختیار کرے اس کے حلقۂ اثر سے باہر نہیں جا سکتی۔

ہورلیس

ارسطو کا زمانہ یونانی تہذیب کے عروج کا زمانہ ہے۔ اسکندر اعظم کی وفات کے ایک سال بعد ارسطو بھی وفات پا گیا اور سیاسی و تہذیبی سطح پر یونان پھر انتشار کا شکار ہو گیا۔ اصول فطرت ہے کہ ایک طرف سورج غروب ہوتا ہے تو دوسری طرف طلوع ہوتا ہے۔ یونان کے زوال کے ساتھ ہی روم کا سورج آہستہ آہستہ طلوع ہونے لگا۔ روم نے یونانی فکر و تہذیب سے دل کھول کر استفادہ کیا اور اس میں اپنی روایت و مزاج کا رنگ شامل کر کے اسے ایک بڑی تہذیب بنا دیا۔ اگر یونانی و رومی تہذیبوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ روم فکری طور پر یونان کا جانشین ہے۔ یہاں ارسطو کو ایک ایسا شاگرد ملتا ہے جو اسے ایک دیوتا بنا کر صدیوں کے لیے پرستش کا مرکز بنا دیتا ہے۔ ہورلیس (۶۵-۸ ق-م) کا زمانہ امن واستحکام کا زمانہ ہے۔ تہذیب کو اپنے مستقبل پر یقین ہے۔ اسی لیے رومیوں کے فنِ تعمیر میں، موسیقی میں، فلسفے اور قانون میں، ادب و شاعری میں ایک دائمیت کا احساس ہوتا ہے۔ یہ تہذیب چونکہ یونانی تہذیب سے روشنی حاصل کر رہی ہے اور اس کے اصولوں کو اپنا رہی ہے ہمیں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ یہاں جذبہ کم، رکھ رکھاؤ اور درباردارانہ نفاست و شائستگی زیادہ ہے۔ رومیوں کی ادبی تنقید بھی ادبی کم اور قانونی زیادہ ہے۔ یہاں ہر چیز کو قانون کی شکل دی جا رہی ہے اور اصولِ وضع کیے جا رہے ہیں۔ یہی کام ادبی سطح پر ہورلیس انجام دے رہا ہے۔

ہورلیس اپنے دور کا بڑا شاعر تھا۔ اس کی بات سند کا درجہ رکھتی تھی۔ ''فنِ شاعری'' اس کا وہ منظوم خط ہے، جس کا مخاطب پیسو خاندان کا کوئی فرد ہے، جو ادب کی دنیا میں قدم رکھنا چاہتا ہے۔ ہورلیس اس خط میں اُسے مشورہ دیتا ہے اور ادب کے عظیم اصولوں سے روشناس کراتا ہے۔ اس کا طرز اور لہجہ تحکمانہ ہے۔ فنِ شاعری میں ہورلیس ارسطو کے اصولوں کو ایسی نوعیت دیتا ہے کہ نشاۃ الثانیہ اور کلاسیکی دور کے شاعر و نقاد صدیوں اس کے بتائے ہوئے اصولوں پر چلتے رہے اور اسے استاد و آقا جیسے ناموں سے یاد کرتے رہے۔ کلاسیکی تنقید کا موجد تو ارسطو ہے لیکن کلاسیکیت کی وہ نوعیت، جسے یونانی کلاسیکیت (Classicism) سے الگ کرنے کے لیے نئی کلاسیکیت (Neo Classicism) کا نام دیا گیا، ہورلیس کی پیروی سے شروع ہوتی ہے۔ ہورلیس ادب و شاعری کے سلسلے میں ہدایت کا سرچشمہ ہے۔ اس کی تصانیف روایات اور اصولوں کا مجموعہ ہیں جن پر اٹھارویں صدی تک مغرب کی تنقید و تخلیق عمل پیرا رہی۔ اس کے الفاظ، اس کے برمحل فقرے، اسکی چست بندشیں ضرب المثل بن

گئیں اور نسلاً بعد نسل حافظے میں محفوظ رہیں۔

ہوریس خوش ذوقی کو شاعری کے لیے ضروری بتاتا ہے اور فن شاعری میں اسی اصول کی تشریح کرتا ہے۔ خوش ذوقی فن کی وحدت سے پیدا ہوتی ہے یعنی فن کا وہ مجموعی اثر جو ایک مکمل شکل سے پیدا ہوتا ہے۔ ہوریس حد سے تجاوز کرنے کے خلاف ہے۔ توازن کا حامی ہے۔ نہ اتنا اختصار ہو کہ ابہام پیدا ہو جائے اور نہ اتنی سلاست بیان کہ معلوم ہو اندر کی آگ ٹھنڈی پڑ گئی ہے۔ محنت و توجہ فن کی بنیادی شرط ہے۔ کام کرنے سے پہلے غور وفکر ضروری ہے۔ صلاحیت کے مطابق موضوع کا انتخاب کرنا چاہیے۔ الفاظ کو احتیاط و سلیقہ سے استعمال کرنا چاہیے۔ شاعرانہ حسن کے معنی یہ ہیں کہ نظم جادو اثر ہو اور نظم اسی وقت جادو اثر ہو سکتی ہے جب موقع محل کے مطابق زبان استعمال کی جائے۔ ایک اعلیٰ طبقے کی خاتون، ایک سوداگر، ایک خوشحال کسان کی زبان میں ہمیشہ فرق ہوتا ہے اور اس فرق کو ہمیشہ ملحوظ رکھنا چاہیے۔ اگر کوئی نیا موضوع یا کوئی نیا کردار پیش کیا جائے تو ضروری ہے کہ وہ شروع سے آخر تک ہم آہنگ و مربوط ہو۔ ایک اچھا شاعر حقیقت کو افسانے سے اس طرح ملا دیتا ہے کہ کہانی کا وسطی حصہ اس کے آغاز و انجام سے مربوط رہتا ہے۔ وہ بار بار زبان و بیان اور موضوعات میں یونانیوں کی ''نقل'' کی تلقین کرتا ہے۔ افلاطون اور ارسطو کے ہاں ''نقل'' کے معنی زندگی کی نقل کے تھے لیکن ہوریس کے ہاں ''نقل'' کے معنی یونانیوں کی نقل کے ہو جاتے ہیں۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ یونانیوں نے زندگی کی اتنی مکمل و مثالی نقل کی ہے کہ ان کی نقل سے زندگی کی نقل ہو سکتی ہے۔ ہوریس کے زیر اثر نقل کے معنی محدود ہو گئے اور یہ اثر یورپ کے ادب میں اٹھارویں صدی تک چلتا رہا۔

ہوریس کا سب سے اہم اور بنیادی اصول شائستگی، نفاست و سلیقہ (Decorum) ہے۔ یہ لفظ بھی ارسطو کے لفظ ''فارم'' سے نکلا ہے۔ ارسطو کے ہاں فارم فنی وحدت کا وہ نظام تھا جو کسی فن پارہ میں توازن پیدا کرتا ہے۔ اسے ضرورت کے مطابق ایک شکل عطا کرتا ہے۔ ہوریس کے ہاں اس میں درباری رکھ رکھاؤ والی نفاست و شائستگی شامل ہو گئی۔ یہ روایت پر سختی سے چلنے کا نام ہے۔ وہ روایت جو اسلاف نے اور خصوصیت سے اہل یونان نے بنائی تھی۔ وہ اصناف، وہ پیرا ہن، وہ وضع اور نمونے جو یونانیوں نے بنائے تھے۔ اس کے معنی یہ بھی ہیں کہ ہر مضحکہ خیز بات سے، انداز سے، طور طریقے سے، طرز فکر سے پرہیز کیا جائے۔ کردار سے اس کے طبقے کی زبان بلوائی جائے۔ ایسی ایجاد سے، جو ڈرامے کو غیر مربوط کر دے، پرہیز کرنا چاہیے۔ نئے موضوع پر طبع آزمائی سے بہتر ہے

کہ آپ کسی پرانے موضوع کو نئی شکل اور نئی زندگی دے دیں۔ ادب کا خاص لطف جب ہے کہ وہ پرانی چیزوں کو نئی زندگی عطا کرنے۔ ہورلیس اور ارسطو میں فرق یہ ہے کہ جو باتیں ارسطو کے ہاں شاعرانہ عمل کے جائزے کی حیثیت رکھتی تھیں ہورلیس کے ہاں وہ اصول بن جاتی ہیں جن کی پابندی کو وہ ضروری قرار دیتا ہے۔ یہاں تک کہ ہومر کی ہر ادا، اس کا ہر انداز بذات خود ایک اصول بن گیا۔

ہورلیس ڈرامے کا شاعر نہیں تھا لیکن ارسطو نے چونکہ زیادہ تر بحث ٹریجیڈی کے بارے میں کی تھی اور اسے سب اصناف کی صنف قرار دیا تھا اس لیے وہ بھی اس کی پیروی میں ٹریجیڈی کے بارے میں اظہار خیال کرتا ہے۔ ہورلیس آفاقی کرداروں کو ڈرامے میں پیش کرنے کی ہدایت کرتا ہے۔ وہ نفاست پر، فنی صحت پر، تخلیق کو بار بار مانجھ کر بہتر سے بہتر بنانے پر زور دیتا ہے۔ ہورلیس نے شعوری کوشش کو، محنت کو الہامی قوت سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ ''وہ نظم جس کا شاعر نے محنت سے مانجھ کر صیقل نہ کیا ہو رومنوں کے شایان شان نہیں کہی جاسکتی''۔ ہورلیس کے ہاں شائستگی کا یہ عالم ہے کہ وہ تخلیق میں، ڈرامے میں کسی قسم کے تشدد کو دکھانے کا روادار نہیں ہے حالانکہ خود ارسطو نے حسب ضرورت تشدد کو پیش کرنے کے سلسلے میں رواداری برتی تھی۔ ارسطو نے ڈرامے کی ''لمبان'' کے سلسلے میں صرف یہ کہا تھا کہ وہ بس مناسب ہو۔ ہورلیس نے یہ کہا کہ ڈراما پانچ ایکٹ سے زیادہ نہ ہو۔ یہ اصول آج دو ہزار سال سے اسی طرح قائم ہے۔ ''اگر آپ یہ چاہتے ہیں کہ آپ کا ڈراما دوسری بار بھی دکھایا جائے تو اسے پانچ ایکٹ سے زیادہ یا کم نہیں ہونا چاہیے''۔

ہورلیس مصنف کے لیے Sapere کا لفظ استعمال کرتا ہے جس کے معنی ہیں علمیت اور قوتِ فیصلہ۔ اس کے نزدیک شاعر کے لیے عالم ہونا ضروری ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اچھی تصنیف کی بنیاد اور مخرج گہرا شعور ہے۔ غرض کہ ہورلیس شاعر کے پیدائشی جوہر سے زیادہ محنت پر، تخیل کی پرواز سے زیادہ اس پر قابو رکھنے پر زور دیتا ہے۔ وہ ہدایات جو ہورلیس نے فن شاعری میں دی ہیں ایک ایسا اصول، ایک ایسا ضابطہ بن جاتی ہیں جو مغرب کے نشاۃ الثانیہ اور کلاسیکی دور کے لیے چراغ راہ بن کر صدیوں روشنی بہم پہنچاتی رہیں۔ اسی لیے جب مغرب میں رومانی تحریک نے زور پکڑا تو ہورلیس کا اثر تاریخ کے صفحات میں محفوظ ہو گیا۔ لیکن اگر رومانی تحریک جوش جذبات میں آکر ہورلیس کو پورے طور پر رد نہ کرتی بلکہ اس کے چند بنیادی اصولوں کو باقی رکھتی تو رومانیت شتر بے محار بننے کے بجائے ضبط و توازن سے، ادب و فکر کو ایک نئی زندگی عطا کر سکتی تھی۔ جوش، جذبہ اور تخیل میں اگر توازن آجائے تو فن پارہ عظیم بن جاتا ہے۔ لیکن لونجائنس نے ہورلیس کے اس انداز نظر میں ایک نیا پہلو تلاش کر کے

ادب اور مطالعۂ ادب کو ایک نئی نظر دی۔

لونجائنس

ارسطو کے بعد تنقیدی فکر میں جو یونانی نام اہم ہے وہ لونجائنس (پہلی صدی عیسوی؟) کا ہے۔ لونجائنس کے بارے میں ہمیں کچھ معلوم نہیں ہے کہ وہ کون تھا۔ کب تھا۔ لیکن قرائن اور داخلی شواہد سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ وہ یونان کا باشندہ تھا اور پہلی صدی عیسوی میں اس نے اپنا مقالہ ''علویت کے بارے میں'' تصنیف کیا تھا۔ ۱۵۵۴ء میں یہ مقالہ پہلی بار دریافت ہوا اور اس کی شہرت اس وقت پھیلی جب فرانسیسی شاعر و نقاد ''بولو'' نے اس کا ترجمہ فرانسیسی زبان میں کیا۔ اس کے بعد انگریزی زبان میں بھی اس کے کئی ترجمے ہوئے۔ کلاسیکی دور میں اس مقالے کو ارسطو کی بوطیقا کا ضمیمہ قرار دیا گیا اور اس کے اس حصے پر توجہ دی گئی جو ارسطو سے متعلق تھا۔ اس تصنیف کی مزید اہمیت اس وقت سامنے آئی جب رومانی تحریک نے اس میں اپنے خیالات کے نقوش تلاش کیے۔ اس میں اصولوں کے بجائے شوق و جذبہ پر زور دیا گیا تھا۔ ''سبلائم'' انگریزی زبان میں یونانی لفظ Hypsos کا ترجمہ ہے لیکن یہ لفظ اس بات کا پورے طور پر احاطہ نہیں کرتا جو یونانی لفظ سے ظاہر ہوتی ہے۔ لونجائنس اس لفظ میں ان تمام صفات کا احاطہ کر لیتا ہے جو جوش و جذبہ سے پیدا ہوتی ہیں، جو نظم و نثر میں ہماری اعلیٰ تعریف کی مستحق ٹھہرتی ہیں۔ ارسطو نے منطقی تنقید اور خشک اصولوں کی بنیاد ڈال کر اُن سے ادب کو جانچا پرکھا تھا۔ لونجائنس ان اصولوں میں ''جوش و جذبہ'' کا اضافہ کرتا ہے۔ ادبی تنقید میں یہ بات پہلی بار واضح کی گئی کہ ادب کا مقصد لطف ہے اور یہ لطف ایک علوی چیز ہے۔ ارسطو نے اس بات پر زور دیا تھا کہ ادب کچھ اصولوں سے وجود میں آتا ہے اور اچھے اور بُرے ادب میں امتیاز پیدا کرنے کے لیے یہ دیکھنا چاہیے کہ یہ اصول کہاں تک کامیابی سے برتے گئے ہیں۔ لونجائنس اس بات پر زور دیتا ہے کہ ادب میں ایک خاص علویت، ایک خاص عظمت اور رفعتِ اظہار ہوتی ہے جو اصولوں سے بالاتر ہے۔ اس علویت کو محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن محسوس کرنے کے لیے ضروری ہے کہ محسوس کرنے والے کا ذہن ارتقا کے ایک خاص درجے پر پہنچ چکا ہو۔

لونجائنس کے سامنے یونانی ادب بھی تھا اور لاطینی و عبرانی ادب بھی۔ وہ ایک ایسے دور میں زندہ تھا جب یونان اپنی سیاسی قوت سے سبکدوش ہو چکا تھا۔ اسی لیے اسے سیاسیات و اخلاقیات سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ جیسے ارسطو پہلا کلاسیکی نقاد ہے اسی طرح لونجائنس کو پہلا رومانی نقاد کہا جا سکتا

ہے۔ وہ ان معنی میں جدید نقاد ہے کہ وہ ادب کو اسی نظر سے دیکھ رہا ہے جس نظر سے ہم آج ادب کو دیکھتے ہیں۔ وہ ادب میں ''لطف اندوزی'' پر زور دیتا ہے۔ اور اس سلسلے میں متعدد مثالیں پیش کر کے ان کی وضاحت کرتا ہے۔ اسے ارسطو کی طرح ادب کی تاریخ، ٹریجیڈی یا ایپک وغیرہ سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ اسے تو شاعری اور نثر کے ہر اس ٹکڑے سے دلچسپی ہے جو اس کے اندر آگ لگا دے۔ فارم کا مسئلہ بھی اسے پریشان نہیں کرتا۔ وہ چھوٹی بڑی نظموں کے مخصوص حصے لیتا ہے اور جدید نقاد یا معلم ادب کی طرح ان پر اظہار رائے کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ ان حصوں میں کیا خاص بات ہے اور وہ ان سے کیوں متاثر ہے؟۔ وہ اس خصوصیت کے لیے Hypsos کا لفظ استعمال کرتا ہے جس کے معنی ہیں بلند، پُر از جلال، عظیم، جوش و جذبہ سے پُر، ادب کی وہ صفت جو ہمیں عالمِ وجد میں لے آئے۔ یہاں کیف ہے، اثر آفرینی ہے، الہام ہے، پراسرار عالم ہے اور ان سب کے مجموعی اثر سے وہ اثر پیدا ہوتا ہے جو قاری کو اپنے ساتھ لے اڑتا ہے۔

ارسطو اور ہورلیس کی طرح وہ توازن کا بھی حامی ہے کیونکہ اس کے بغیر علویت نمائشی، مصنوعی بن کر رہ جاتی ہے۔ اس کے لیے وہ اصول وضع نہیں کرتا بلکہ بتاتا ہے کہ یہ وہ تخلیقی عمل ہے جو سارے اصولوں سے بالا ہے۔ ساتھ ساتھ وہ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ علویت تک پہنچنے کے لیے کچھ غلطیوں سے بچنا بھی ضروری ہے مثلاً وہ ایک فہرست ان صنائع کی دیتا ہے جن سے بچنا ضروری ہے۔ وہ یہ بھی بتاتا ہے کہ علویت تک پہنچنے کے لیے پانچ صفات ضروری ہیں۔ پہلی صفت ''عظمت و شکوہِ خیال'' ہے یعنی عظیم خیالات و تصورات کو تشکیل دینے کی صلاحیت۔ اس کی بنیاد مصنف کے کردار، اس کی روح کی علویت، شائستگی و اعلیٰ ظرفی پر قائم ہوتی ہے۔ رفیع الشان خیالات، عظیم طرز اور قدیم نمونوں کی نقل سے، قوتِ تخیل اور جاذبِ توجہ حالات کے انتخاب اور ان کی تنظیم سے وجود میں آتے ہیں۔ لونجائنس نے ''سیفو'' کی اوڈس (Odes) سے اس صفت کی وضاحت کی ہے۔ دوسری صفت دل میں اتر جانے والا قوی جذبہ ہے۔ تیسری صفت مخصوص صنائع کا استعمال ہے۔ صنائع اس طرح استعمال کیے جائیں کہ پڑھتے وقت قاری کا دھیان اس صنعت کی طرف نہ جائے اور صنعت خیال، طرز و لہجہ سے مل کر ایک جان ہو جائے۔ چوتھی صفت شائستہ، اعلیٰ و نفیس تراکیب و بندش اور طرزِ ادا کا استعمال ہے۔ پانچویں صفت لفظوں کی موزوں و موثر ترتیب سے پیدا ہونے والا شکوہ ہے جس سے وحدتِ اثر پیدا ہوتا ہے اور جس سے نظم و نثر جادو اثر بن جاتی ہے۔ ان سب صفات کو، سوائے دوسری صفت کے، لونجائنس نے مثالوں سے واضح کیا ہے۔ اس نے طرز کی

خرابیوں کا بھی ذکر کیا ہے اور اپنے دور کے ادب کی پستی کے اسباب بھی بتائے ہیں۔ لونجائنس کی توجہ زیادہ تر طرز کی طرف ہے لیکن وہ علم بیان کے ماہر سے آگے بڑھ کر نقاد کی نظر سے اس سارے تخلیقی عمل کو دیکھتا ہے۔ وہ روایت سے ہٹ کر قدیم تنقیدی طریقے کو ایک نئی زندگی دیتا ہے۔ وہ اصولوں کے بجائے ذوق وشوق و جذبہ پر زور دیتا ہے۔ اس طرح ارسطو کی بوطیقا اور لونجائنس کی تصنیف ''علویت کے بارے میں'' مل کر تنقید کے دونوں پہلوؤں کو مکمل کر دیتی ہے۔

جب ہم لونجائنس کو پڑھتے ہیں تو ہمارے سامنے یہ بات آتی ہے کہ وہ تخلیق، وہ نظم علویت کے دائرے میں آجاتی ہے جو بیک وقت ہمارے ذہن کو، ہمارے احساسات اور قوتِ ارادہ کو متاثر کرتی ہے۔ دوسری بات یہ سامنے آتی ہے کہ اس کے لیے شاعری نہیں بلکہ شاعر زیادہ اہم ہے۔ علویت ایک علوی روح کی آوازِ بازگشت ہے۔ وہ حضرت موسیٰ کی توریت، ہومر کی ایلیڈ اور اوڈیسی سے مثالیں پیش کرتا ہے۔ ہومر کی دونوں تصانیف کا تقابلی مطالعہ کرتا ہے اور اول الذکر کو زیادہ الہامی بتاتا ہے۔ وہ اپنے دور کے ادب کی پستی کو بھی کردار کی پستی کا سبب بتاتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ''جو چیز ہماری موجودہ نسل کی روح کو مُردہ بنا رہی ہے وہ بے حسی ہے۔ نہ ہم کوئی کام کرتے ہیں اور نہ کسی قسم کی مستعدی دکھاتے ہیں سوائے اس بات کے، کہ ہماری تعریف ہو یا ہم عیش کر سکیں''۔ اس مقالے کا آخری حصہ ضائع ہوگیا اس لیے نہیں کہا جا سکتا کہ وہ اس بحث کو کہاں تک لے گیا اور اس سے کیا نتائج اخذ کیے۔

دانتے

لونجائنس بہت بعد میں دریافت ہوا اور اس کی حقیقی شہرت ''بولو'' کے ترجمے کے بعد پھیلی۔ اس لیے سولھویں صدی تک قدما کی تنقید کے صرف دو نمائندے تھے۔ ایک ارسطو اور دوسرا ہوریس اور ان کے بعد قرونِ وسطیٰ کی تیرگی اور طویل سناٹا۔ یہاں تک کہ اسی عالم میں تیرہ سو سال گزر جاتے ہیں اور پھر ایک شخص دانتے (۱۲۶۵ء- ۱۳۲۱ء) مغرب کے افق پر طلوع ہوتا ہے۔ ٹی-ایس-ایلیٹ دانتے کو قرونِ وسطیٰ کا نمائندہ بتاتا ہے لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ بات صحیح نہیں ہے۔ دانتے تو نشاۃ الثانیہ کی صبح کا ستارہ ہے اور بحیثیت نقاد اس کی بنیادی اور دائمی اہمیت یہ ہے کہ اس نے تیرھویں صدی میں وہ سوالات اٹھائے جو سولھویں صدی میں نشاۃ الثانیہ کے ساتھ غیر معمولی اہمیت حاصل کر گئے۔ دانتے کے ہاں وہ سب رجحانات ملتے ہیں جو نشاۃ الثانیہ کا طرۂ امتیاز

تھے۔ وہ ان رجحانات کا بانی ہے۔

قرون وسطیٰ میں سارا یورپ ایک تھا۔ مذہب اس پر غالب تھا اور ساری زندگی، ساری فکر اسی دائرے میں گھوم رہی تھی۔ نشاۃ الثانیہ سے قوم وقومیت کا آغاز ہوتا ہے اور ہر قوم اپنے قومی سرمائے اور اپنی زبان کی طرف دیکھنا شروع کر دیتی ہے۔ لاطینی جو سارے یورپ کی علمی وادبی زبان تھی رفتہ رفتہ ٹکسال باہر ہونے لگتی ہے اور دیسی بولیاں نشو ونما پانے لگتی ہیں۔ دانتے پہلا شخص ہے جس نے یہ سوال اٹھایا کہ کیا قومی بولیاں لاطینی کا مقابلہ کر سکتی ہیں؟ کیا وہ اس کے برابر آ سکتی ہیں؟ دانتے کی تصنیف ''عام بول چال کی زبان کا ادبی استعمال'' انہی مسائل اور رجحانات سے بحث کرتی ہے او ردیسی زبان کے ادبی استعمال کی حمایت کرتی ہے۔ وہ خود اسی تصنیف میں ایک جگہ لکھتا ہے کہ ''ہمارے علم میں نہیں ہے کہ ہم سے پہلے دیسی زبان کی طرف کسی نے توجہ دی ہو''۔

دانتے لاطینی کی اہمیت سے انکار نہیں کرتا بلکہ یہ کہتا ہے کہ وہ فطری زبان اس لیے نہیں رہی کہ وہ اب بولی نہیں جاتی۔ دانتے نے یہ تصنیف اطالوی زبان کی حمایت میں لاطینی زبان میں لکھی ہے تاکہ وہ لوگ، جو ''طربیۂ خداوندی'' پر اس لیے اعتراض کر رہے ہیں کہ وہ اطالوی زبان میں لکھی گئی ہے، ان اسباب سے واقف ہو سکیں۔ دانتے کے زیر اثر ''چاسر'' نے انگریزی زبان اور ''ویلوں'' نے فرانسیسی زبان کو ذریعۂ اظہار بنایا اور پھر جب نشاۃ الثانیہ کی فضا نے یورپ کے ذہن کو اپنی لپیٹ میں لیا تو فرانس میں ''دو بیلے اور رونسانے'' اور انگلستان میں ''اسپنسر'' نے اپنی اپنی زبانوں میں ادب تخلیق کیا۔

''طربیۂ خداوندی'' لکھنے سے پہلے دانتے کے سامنے یہ مسئلہ تھا کہ اگر وہ دیسی زبان اطالوی میں لکھے تو کس بولی کو معیار بنائے؟ اس وقت اٹلی میں لاتعداد بولیاں رائج تھیں۔ ایک بولی دوسری بولی سے الفاظ وتلفظ میں مختلف تھی۔ اس نے یہ محسوس کیا کہ اگر سارے اٹلی کی ایک بولی ہو جائے اور وہ مثالی زبان بن جائے تو اس سے قومی اتحاد پیدا ہوگا۔ وہ تمام دنیا کی بولیوں کا سرسری جائزہ لے کر یورپ کی زبانوں کا جائزہ لیتا ہے اور پھر لکھتا ہے کہ اٹلی کی زبان ان سب سے آگے ہے۔ پھر وہ اٹلی کی مختلف بولیوں کا جائزہ لیتا ہے اور ان میں سے کم مایہ اور کم اثر بولیوں کو خارج کر دیتا ہے۔ سسلی کی زبان کو وہ سب سے زیادہ قابل توجہ اس لیے سمجھتا ہے کہ شہنشاہ فریڈرک نے اس کی سرپرستی کی اور اسے بہت ترقی دی۔ وہ اپنی مادری بولی یعنی فلورنس کی زبان کو بھی ناکافی سمجھتا ہے۔ وہ جس زبان کی تلاش میں ہے اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ چار صفات کی حامل ہو۔ وہ ممتاز

ہو، وہ افضل ہو، وہ شائستہ ہو، وہ مجلسی ہو۔ ''طربیۂ خداوندی'' میں وہ اسی زبان کو تلاش کر لیتا ہے اور سارے اٹلی کے لیے اسے ایک نمونہ بنا دیتا ہے۔ دانتے کا یہ وہ کارنامہ ہے کہ اس کا نام ہمیشہ زندہ رہے گا۔

اپنی اس تصنیف (عام بول چال کی زبان کا ادبی استعمال) کے دوسرے حصے میں اس نے زبان کے بجائے شاعری کی طرف توجہ دی ہے۔ وہ قدیم یونانیوں اور رومیوں کے تصورِ شاعری ہی سے نہیں بلکہ مذہب کے تصورِ شاعری سے بھی آزاد ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ رومیوں نے جن موضوعات پر شعر کہے، وہ اب مردہ و بے جان ہو چکے ہیں۔ اب عشق، خیر و نیکی اور سلامتی کو شاعری کا موضوع بنانا چاہئے۔ یہ نئے موضوعات پرانے موضوعات کے ہم سر ہیں۔ دانتے کے نزدیک شاعری کی بہترین فارم کینزون (Canzone) ہے۔ اس حصے کی اہمیت یہ ہے کہ زبان و طرز سے بحث کرتا ہے اور غنائی شاعری کو شاعری کی اہم صنف قرار دے کر اسے بلند مقام عطا کرتا ہے۔

دانتے سے ذیل کے رجحانات کا آغاز ہوتا ہے جو بعد میں نشاۃ الثانیہ میں مقبول و مروج ہوئے:

(۱) دانتے نے ایک قومی زبان کو اپنانے اور بڑھانے پھیلانے پر زور دیا۔ اس سے قوم متحد ہو کر ترقی کی راہ پر گامزن ہو جاتی ہے۔

(۲) دانتے نے قرونِ وسطیٰ کے اس رجحان پر ضربِ کاری لگائی کہ ادب و شعر بے وقعت چیزیں ہیں۔ قرونِ وسطیٰ میں مذہب کے سخت گیر اثرات کی وجہ سے شاعری اور تخیلی ادب کو کفر و بت پرستی کی طرف رجوع کرنے کا ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔ دانتے نے شاعری کی اہمیت پر زور دیا اور شاعری اور دینیات کو ایک ہی چیز کہا۔ اس طرح وہ شاعری کے اس تصور کا موجد ہے جس پر نشاۃ الثانیہ میں نئی بحث کا آغاز ہوا۔

(۳) دانتے نے قدیم یونانی و رومی شاعری کو مثالی شاعری کہہ کر اس بات پر زور دیا کہ ان کے تتبع سے اپنے ملک کی شاعری کو دوسرے ملکوں اور زبانوں کی شاعری کے مقابلے میں آگے بڑھایا جا سکتا ہے۔ یہ رجحان بھی نشاۃ الثانیہ کا بنیادی رجحان ہے۔

(۴) دانتے نے خود اپنے فن کے بارے میں اظہارِ خیال کر کے ایک نئے رجحان کی ابتدا کی۔ اس کے بعد سے ہر بڑا شاعر خود اپنے فن کے بارے میں اظہارِ خیال کرنے لگا۔ دوبیلے، رونسا، اسپنسر، ڈینیل اور بن جونس وغیرہ کے مقدمے نشاۃ الثانیہ کی تنقید نگاری میں اہم مقام رکھتے ہیں۔

(۲) نشاۃ الثانیہ

یورپ میں نشاۃ الثانیہ (سولھویں صدی) ایک عظیم تخلیقی دور ہے۔ اس کے پس منظر میں وہ تنقیدی شعور نظر آتا ہے جس سے یورپ اب تک محروم تھا۔ یہ بات واضح رہے کہ صدیوں سے سارا یورپ کلیسا کے زیر اثر تھا اور دینیات کے علاوہ سب کچھ بھول چکا تھا۔ دانتے کے زمانے اور اس کے بعد سے ایک طرف قدیم ادب کے مطالعہ کا ذوق آہستہ آہستہ فروغ پا رہا تھا اور دوسری طرف قومی رجحانات غالب آ رہے تھے۔ ایک طرف وہ علماء تھے جو یونانی و لاطینی سے واقف تھے اور دوسری طرف عوام تھے جن کے درمیان ''لوک ادب'' فروغ پا رہا تھا۔ ان تمام رجحانات کے باعث کلیسا کی گرفت ہلکی پڑ رہی تھی۔ اب عام طور پر یہ کہا جا رہا تھا کہ قرون وسطیٰ نیم وحشی صدیاں تھیں جن میں کلیسا کی دیواروں نے فکر کی روشنی کو روک دیا تھا۔ معاشرہ میں قدیم ادب کی آزادی کو پسند کیا جا رہا تھا۔ وہ لوگ جو اس آزادی کے علمبردار تھے، ''ہیومنسٹ'' (Humanist) کہلاتے تھے۔ اس دور میں یورپ کے ہر ملک میں اور خصوصیت کے ساتھ فرانس، انگلستان اور اسپین میں ایسے ادیب پیدا ہوئے جن کا ثانی اب تک پیدا نہیں ہوا۔ نشاۃ الثانیہ دراصل کسی تحریک کا نہیں بلکہ اس فضا کا نام تھا جس نے ہر قوم کو نئی روشنی دی تھی۔ ہر قوم کی توجہ ادب کی طرف تھی جو اپنے ملک کے ادب کو قدیم ادب کے ہم پلہ بنانے کے لیے کوشاں تھی۔

اِس دور میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے طے ہو گیا کہ نئے ادب کی زبان کیا ہو؟ یہ سوال تیرھویں اور چودھویں صدی عیسوی میں سب سے پہلے دانتے نے اٹھایا تھا۔ وہ نسل جو اس دور میں زندہ تھی اس کے لیے ہومر اور سسرو کی زبان آسمانی زبان کی حیثیت رکھتی تھی۔ لاطینی زبان اب بھی بڑے اور اعلیٰ ادب کی زبان تھی اور اس لیے وہ لوگ جو اپنے خیالات کو دوام بخشنا چاہتے تھے لاطینی ہی کو اظہار کا ذریعہ بناتے تھے۔ فرانسس بیکن نے اپنی تصانیف لاطینی زبان میں لکھیں بلکہ وہ ایسیز (Essays) بھی، جو انگریزی زبان میں تھے، لاطینی میں ترجمہ کر دیے تا کہ وہ دوام حاصل کر سکیں۔ مگر اب یہ رجحان مر رہا تھا۔ نشاۃ الثانیہ کی ہواؤں نے لاطینی زبان کے درخت کو اکھاڑ پھینکا اور تیزی سے قومی زبانوں نے سارے یورپ میں فتح حاصل کر لی۔ دو بیلے نے فرانسیسی زبان میں اپنے مضمون ''فرانسیسی زبان کا جواز اور وضاحت'' میں قومیت کے جذبے کو ابھارا اور فرانسیسی زبان کی حمایت میں دلائل فراہم کیے۔ اس نے لکھا کہ فرانسیسی رومیوں کے ہم سر ہیں اور کوئی وجہ نہیں کہ وہ اپنی زبان

استعمال نہ کریں۔ ''دو بیلے'' اور اس کے ساتھیوں کی تحریروں کا اثر یہ ہوا کہ فرانسیسی زبان میں لکھنے کا رواج پڑ گیا۔ انگلستان میں ''روجر اشام'' نے اپنی کتاب انگریزی میں لکھی اور یہ اعتراف کیا کہ اسے لاطینی میں لکھنا زیادہ آسان تھا۔ ملکاسٹر نے کہا انگریزی زبان ہماری آزادی کا نشان ہے۔ لاطینی زبان غلامی کی زنجیر ہے۔ اسی زمانے میں اس رجحان کی مخالفت بھی نظر آتی ہے۔ اعلیٰ طبقہ دیسی زبانوں کے استعمال کو حقارت کی نظر سے دیکھ رہا ہے اور اس خوف کا اظہار کر رہا ہے کہ اگر ادب عوام تک پہنچے گا تو پھر اچھے اور بُرے ادب کا امتیاز باقی نہیں رہے گا۔ ٹیسو اور اری اوسٹو جیسے مصنفین کو اسی لیے برا سمجھا گیا کہ ان کی نظمیں دیسی زبان میں لکھی جانے کے باعث عوام میں مقبول ہوگئی ہیں اور عوام کو اعلیٰ ادب کا شعور نہیں ہوسکتا۔ لیکن اس حقارت کے باوجود آخر میں بات یہاں آ کر ٹھہری کہ اپنی دیسی زبان کو اعلیٰ سطح پر لایا جائے۔

جب یہ طے ہوگیا کہ اپنی قومی زبان کو اعلیٰ سطح پر لایا جائے تو پھر اس بحث کا آغاز ہوا کہ یہ کیسے ہو؟ اس پر جو بحثیں ہوئیں ان سے یہ نتیجہ نکلا کہ دیسی زبان میں شاعری کرتے وقت قدما کے اصول، ان کے رنگ اور شاعری کی پیروی کی جائے۔ اس بحث کے دوران ارسطو کے لفظ ''نقل'' پر بھی بحث ہوئی اور سب نے اس بات کو تسلیم کرلیا کہ اس لفظ کو ہوریس کے معنی میں استعمال کیا جائے یعنی نقل کے معنی قدما کی نقل کے ٹھہرے۔ نشاۃ الثانیہ میں سارا یورپ یونانی سے زیادہ رومن ادب کی پیروی کرتا ہے۔ ورجل ہومر سے زیادہ اہمیت اختیار کرلیتا ہے اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ورجل نے نئی بادشاہت کے لیے نیا ادب ایجاد کیا تھا۔ اس دور میں ہر زبان کا ادیب اپنی زبان میں ورجل کا سا درجہ حاصل کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اسپینسر نے کہا کہ وہ اپنی زبان میں ورجل بننا چاہتا ہے۔ دو بیلے بھی یہی کہتا ہے۔ روم اور اس کی روح اس پر بھی سوار ہے۔ اصنافِ سخن، رنگِ سخن، طرزِ ادا بھی وہی مقبول ہیں جو رومی ادب میں مروج تھے۔ ہوریس نے ادب میں شائستگی، سلیقے اور نفاست پر زور دیا تھا۔ ہوریس کا زمانہ بھی دربار سرکار کا زمانہ تھا۔ یہی صورتِ حال نشاۃ الثانیہ میں نظر آتی ہے۔ شائستگی، سلیقہ و نفاست اس دور کے ادب کی بھی بنیادی صفت قرار پاتی ہے۔

''شائستگی و نفاست (Decorum) کے اصول ادب کے ساتھ نشاۃ الثانیہ میں اصناف سخن کو بھی انسانی طبقوں کے مطابق مقرر کیا گیا۔ اسلوب و طرز کو بھی، طبقوں کے مطابق، استعمال کرنے پر زور دیا گیا۔ اسلوب کی تین قسمیں مقرر کی گئیں۔ شان دار اسلوب، اوسط درجے کا اسلوب اور پست اسلوب۔ شان دار اسلوب دیوتاؤں، ہیرو اور فوجی افسروں کے لیے، پست اسلوب ملاحوں،

تاجروں اور اسی قسم کے لوگوں کے لیے موزوں سمجھا گیا۔ ''رونسا'' نے حروفِ تہجی کو بھی طبقاتی خانوں میں تقسیم کیا۔ شاعر کو اگر شائستگی و نفاست قائم رکھنی ہے تو ضروری ہے کہ وہ شان دار اسلوب اختیار کرے۔ اسالیب کے اس فرق کو ارسطو کی ''بوطیقا'' میں استعمال ہونے والے لفظ ''آفاقیت'' سے بھی تقویت ملی اور یہ کہا گیا کہ شاعری میں آفاقیت پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ شاعر کا مذاق اعلیٰ اور اس کی فکر شائستہ ہو۔

نشاۃ الثانیہ کے سب مفکر و نقاد چونکہ مختلف طبقوں کے تعلق و فرق پر زور دیتے ہیں، اس لیے ارسطو کا یہ خیال بھی اس دور میں مقبول ہوا کہ ٹریجیڈی اعلیٰ کرداروں سے سروکار رکھتی ہے اور کامیڈی ادنیٰ کرداروں سے۔ جیرالڈی سنتھیو نے کہا کہ ٹریجیڈی کا قصہ اس لیے شاندار ہوتا ہے کہ اس کے کردار اعلیٰ ترین طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ برخلاف اس کے کامیڈی اوسط درجے کے طبقے کے کردار پیش کرتی ہے۔ رہا ادنیٰ طبقہ تو اس کے لیے اگر کوئی صنف ہو سکتی ہے تو وہ ''سوانگ'' ہے۔ نقادوں کے علاوہ ڈراما نگاروں کا بھی یہی خیال تھا کہ وہ مختلف قسم کے ڈرامے مختلف طبقوں کے لیے لکھتے ہیں۔ شیکسپیئر نے زیادہ تر ٹریجیڈیاں اعلیٰ طبقے کے لیے اور کامیڈیاں متوسط طبقے کے لیے لکھیں۔ اسی لیے بن جونسن، جو ڈراما نگاروں میں سب سے عالم شخص تھا اور جس نے زیادہ تر کامیڈیاں لکھیں، اوسط درجہ کا ڈراما نگار سمجھا گیا۔ سڈنی نے لکھا کہ آجکل کے ڈرامے نہ صحیح معنی میں ٹریجیڈی ہیں اور نہ کامیڈی۔ ان میں بادشاہ اور دیہاتی کو ایک ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ وہ زبردستی ایک مسخرے کو گھسیڑ دیتے ہیں۔ یہ عمل نہ تو مواد کے لحاظ سے اور نہ تہذیب و شائستگی کی رو سے ضروری ہے۔ عام طور پر جو ڈرامے دکھائے جاتے تھے ان میں ٹریجیڈی کامیڈی ملی جلی ہوتی تھی۔ اٹلی میں گوارینی (Guarini) نے اس سلسلے میں یہ جواز پیش کیا کہ زندگی میں چونکہ اعلیٰ و ادنیٰ لوگ ساتھ ساتھ نظر آتے ہیں اس لیے ان کو ساتھ ساتھ دکھانا کوئی غیر فطری بات نہیں ہے۔ دی نوریس (De Nores) نے اس کا جواب یہ دیا کہ اگر مختلف طبقوں کو ایک ساتھ پیش کیا جائے گا تو آخر نفاست و شائستگی کیسے پیدا ہوگی؟ یہ بات ذہن نشین رہے کہ نشاۃ الثانیہ کے دور میں زیادہ تر بحثیں ڈرامے کے سلسلے میں ہوتی رہیں اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ڈراما سب سے مقبول صنفِ ادب تھا۔ زبان کی بحث میں قومیت کا تصور اور ڈرامے کی بحث میں طبقۂ خواص کا تصور غالب تھا۔

لیکن ایپک (Epic) کے سلسلے میں یہ دونوں رجحان ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ہر ملک کا بڑا شاعر اپنی زبان میں ایک ایسی ایپک لکھنا چاہتا ہے کہ وہ ورجل کا ہمسر ٹھہرے۔ فرانس میں ''رونسا''

نے La Fanciade اسی مقصد سے لکھی۔ انگلستان میں اسپنسر نے ''فیری کوئن'' (Faire Queene) کو انگریزی زبان میں لکھا اور انگلستان کی ملکہ اور اس کے کارناموں کو تمثیل کی صورت میں پیش کیا۔ یعنی زبان قومی استعمال کی اور داستان و کردار طبقۂ خواص کے پیش کیے۔ ایپک ایک بلند پایہ تخلیق سمجھی جاتی تھی لیکن اس کے برخلاف داستانیں یا منظوم رومانس ادنیٰ درجے کی تخلیق سمجھے جاتے تھے۔ وجہ یہ تھی کہ رومانس عوام میں مقبول تھے اور عوام کے جذبات واحساسات کی ترجمانی کرتے تھے۔ ان کے کردار بھی کسی نہ کسی طرح عوام سے تعلق رکھتے تھے۔ اٹلی میں اس بات پر بحث ہوئی کہ آیا اری اوسٹو، بوئی آرڈو اور ٹیسو کی طویل نظموں کو ایپک کہا جا سکتا ہے؟ لیکن ان کے عوامی مزاج اور عوام میں مقبولیت کی وجہ سے انہیں ''ایپک'' کے بجائے ''رومانس'' کہا گیا۔ انگلستان میں بھی رومانس کو اچھی نظر سے نہیں دیکھا گیا۔ یہاں اس کی ایک وجہ اور بھی تھی کہ یہ رومانس رومن کیتھولک مذہب سے تعلق رکھتے تھے۔ غرض کہ وہ طویل منظوم داستان ایپک کہلائی جس میں طبقۂ خواص کو پیش کیا جاتا تھا اور وہ رومانس کہلائی جو عوام سے تعلق رکھتی تھی۔

اس دور میں ہمیں دو رجحان ساتھ ساتھ ملتے ہیں۔ ایک رجحان کے علمبردار وہ لوگ ہیں جو قرون وسطیٰ کے اس نظریے کے حامی ہیں کہ شاعر محض مسخرا ہوتا ہے اور اسے زندگی میں کوئی خاص اہمیت نہیں دی جا سکتی اور اس لیے، افلاطون کی ہدایت کے مطابق، اسے معاشرے سے خارج کر دینا چاہئے۔ دوسری طرف وہ لوگ تھے جو شاعری کو مقدس اور شاعر کو روح القدس کا ہم نوا سمجھتے تھے۔ گبریل ہاروے نے لکھا کہ ''شاعروں کے لیے یہی کافی نہیں ہے کہ وہ سطحی طریقے سے ''ہیومنسٹ'' ہوں۔ ان کے لیے کامل فنکار اور آفاقی عالم ہونا ضروری ہے۔ مثالی شاعر وہ ہے جو لیونارڈو ڈاونسی کی طرح تمام علم کو اپنا مقصد قرار دے۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ ہر علم سے استفادہ کر کے معاشرے کی اصلاح کرے''۔ اسکالیجر (Scaliger) نے کہا کہ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ مسرت بہم پہنچانے کے ساتھ ساتھ تعلیم بھی دے۔ ٹیسورن (Tassorin) تین فنون کو مملکت کی بھلائی کے لیے ضروری سمجھتا ہے۔ تاریخ، شاعری اور خطابت۔ تاریخ حاکموں کو سبق دیتی ہے۔ شاعری عام لوگوں کی اصلاح کرتی ہے اور خطابت قانون دانوں کو بحث کرنے کا سلیقہ عطا کرتی ہے۔ ڈی نوریس کی رائے یہ ہے کہ شاعری خطرناک جذبات کی اصلاح کرتی ہے۔ شہریوں کو حکومت سے تعاون کرنا سکھاتی ہے اور جوانوں کی تربیت کرتی ہے۔ شاعری کی حمایت میں یہ بحث یہاں تک بڑھتی ہے کہ ہر صنفِ سخن کو الگ الگ نوعیت کے اخلاقی پہلوؤں سے وابستہ کر دیا جاتا ہے۔ مثلاً ٹریجیڈی طبقۂ خواص اور امراء کو

یہ درس دیتی ہے کہ وہ اپنی خواہشات میں توازن پیدا کریں۔ عام لوگوں کو یہ سبق دیتی ہے کہ وہ قناعت پیدا کریں۔ کامیڈی کا مقصد یہ ہے کہ وہ عام لوگوں کو حماقتوں سے محفوظ رکھے۔ ڈی نوریس یہ بھی کہتا ہے کہ کامیڈی فتنے کو ختم کرتی ہے اور عام آدمیوں کو گھریلو زندگی کی طرف متوجہ کر کے یہ سکھاتی ہے کہ وہ کیسے حکومت سے مل جل کر کام کریں۔ ایپک کا مقصد حب الوطنی کے جذبے سے سرشار کرنا ہے۔ یہ جنگ اور حکومت کے اصول بھی سکھاتی ہے۔ سڈنی لکھتا ہے کہ ایپک میں ہیرو کی تصویر دل کو شدت سے متاثر کرتی ہے اور یہ امنگ پیدا کرتی ہے کہ ویسا ہی کیسے بنا جائے؟ جیسے نیکی سارے علوم کا مقصد ہے ویسے ہی شاعری درس و تعلیم دینے کا سب سے بہتر ذریعہ ہے۔ یہ دلکش بھی ہے اور دلچسپ بھی۔ وہ بات کو اس طور پر پیش کرتی ہے کہ مشکل سے مشکل بات بھی قابل قبول بن جاتی ہے۔

نشاۃ الثانیہ کی تنقید کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاعروں کے حامیوں اور مخالفین کی ایک بھیڑ ہے جو شاعری کے روشن و تاریک پہلوؤں پر بحث کر رہی ہے۔ اس عمل سے ایک فضا بن رہی ہے اور آنے والے دور کی تیاری ہو رہی ہے۔ جو شاعر ہے وہ نقاد بھی ہے۔ عام رائے یہ ہے کہ تنقید شاعروں کو شعوری شاعر ہونے میں مدد دیتی ہے۔ ہوریس نے کہا تھا کہ ''اچھی تصنیف کی بنیاد اور اس کا مخرج گہرا شعور ہے''۔ بن جونسن نے کہا کہ ''شاعر کو پرکھنا شاعروں ہی کا کام ہے اور کسی کا نہیں اور وہ بھی سب سے بلند شاعر کا''۔ لیکن شاعر اور نقاد کے ایک ہونے کے باوجود شاعرانہ عمل اور تنقیدی اصولوں کے درمیان ایک خلا نظر آتا ہے۔ شاعر جو اصول بتاتا ہے خود اس پر عمل نہیں کرتا۔ وہ شاعری الہامی قوت کے زیر اثر کرتا ہے اور تنقید کو اپنے تخلیقی عمل کے جواز کے لیے استعمال کرتا ہے۔ اس دور کی تنقید کے پاس ایسے اصول نہیں ہیں جن سے وہ شیکسپیئر کے ڈراموں، مونتین کے ''ایسیز'' (Essays) اور سروانٹس کی ڈون کیخوٹے (Don Quixote) کو پرکھ سکے۔ شاذ ہی کوئی ایسا مصنف نظر آتا ہے جو بن جونسن کی طرح ان اصولوں پر چلتا بھی ہو جنھیں قدما سے حاصل کیا گیا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ تنقید کا کام ادب کی رہنمائی نہیں بلکہ اس کا جواز پیش کرنا ہے۔ نشاۃ الثانیہ کا سب سے اہم کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ادب کو قرون وسطیٰ کے قعر مذلت سے نکال کر معاشرے میں بلند ترین مقام دلا دیا۔

نشاۃ الثانیہ میں تنقید نے مندرجہ ذیل رجحانات کو قائم کیا:

(۱) معاشرے میں شاعری کی از سر نو اہمیت قائم کی۔

(۲) شاعری کے اخلاقی مقصد کو واضح کیا۔

(۳) اصنافِ ادب کی ضرورت اور ہر ایک کے الگ الگ اثر کو واضح کیا۔

(۴) عروض وشاعری کے سلسلے میں بنیادی باتیں زیرِ بحث آ گئیں۔

(۵) حالانکہ تنقید نے شاعری کا جواز بھی پیش کیا لیکن نتیجے میں اس کی اہمیت مقرر ہوگئی اور آئندہ دور میں تنقید تخلیق کی ہمسر ہوگئی۔ اس دور میں وہ الہامی قوتوں کے زیرِ اثر ہے لیکن آئندہ دور میں ردِعمل کے طور پر وہ عقل کے زیرِ اثر آ گئی اور ایک الگ فن بن گئی۔

سر فلپ سڈنی

نشاۃ الثانیہ کے ادب کی ساری خصوصیات، سارے رجحانات، سارے مباحث اگر کسی ایک شخص کی کسی ایک تصنیف میں جمع ہو گئے ہیں تو وہ سر فلپ سڈنی (۱۵۵۴ء-۱۵۸۶ء) کی تصنیف ''شاعری کی معذرت'' ہے۔ اسی لیے وہ سارے یورپ میں نشاۃ الثانیہ کی تنقید کا سب سے بڑا نمائندہ ہے۔

جیسا کہ میں لکھ آیا ہوں کہ نشاۃ الثانیہ میں دو متضاد رجحان ایک دوسرے کے مدمقابل تھے۔ ایک مذہب کا حامی تھا اور دوسرا آزاد خیالی کا۔ آزاد خیالی کی ہوا چونکہ سب سے پہلے اٹلی میں چلی، اسی لیے آزاد خیالی کو ''اطالویت'' کا نام دیا گیا۔ اشام نے اپنی تصنیف ''اسکول ماسٹر'' میں اسی اطالویت کی مخالفت کی۔ ۱۵۷۹ء میں گوسن نے ''اسکول اوف ایب یُوز'' کے نام سے ایک کتاب لکھی جس میں اطالویت، آزاد خیالی اور سارے لادینی ادب کو ہدفِ ملامت بنایا۔ گوسن نے اصل حملہ تو تھیٹر پر کیا تھا لیکن عیسائی مبلغین کی طرح اس نے شاعری کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا اور کہا کہ شاعر جھوٹوں کے بادشاہ ہیں اور شاعری کذب وافترا کا دفتر ہے۔ شاعری انسانی صلاحیتوں کی تخریب کرتی ہے اور انسان کے اندر مردانہ صفات کے بجائے زنانہ پن پیدا کرتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ گوسن نے اپنی یہ تصنیف بغیر اجازت کے سر فلپ سڈنی کے نام معنون کر دی۔ اس تصنیف نے سارے ادبی حلقوں میں آگ لگا دی۔ ڈراما نگار ٹامس لاج نے اس کا جواب لکھا۔ لیکن سر فلپ سڈنی نے اس مسئلہ پر ٹھنڈے دل سے غور کیا اور مطالعہ وفکر کے بعد جن نتائج پر پہنچا انہیں قلمبند کر دیا۔ سڈنی کا اندازِ فکر فلسفیانہ اور اندازِ تحریر شاعرانہ ہے۔ وہ گوسن سے اس حد تک اتفاق کرتا ہے کہ موجودہ انگریزی ادب مبتذل ہے اور خصوصیت کے ساتھ ڈراما۔ لیکن شاعری کی بحیثیت شاعری وہ مدافعت کرتا ہے۔

سڈنی اس بات پر بحث نہیں کرتا کہ تخیلی ادب خدا سے دور کر دیتا ہے۔ وہ اسے اخلاقی بنیادوں پر بھی رد نہیں کرتا بلکہ اپنے دور کی شاعری کو اس لیے بُرا کہتا ہے کہ وہ مبتذل ہے۔ وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ عالم دین کا دائرۂ عمل الگ ہے اور شاعر کا الگ۔ شاعری نے سب سے پہلے روشنی عطا کی۔ شاعری وہ پہلی دایہ تھی جس کے دودھ نے رفتہ رفتہ زیادہ مشکل علوم کو ہضم کرنے کا اہل بنایا۔ شاعر اپنے تصورات کی قوت سے ایک نئی فطرت کی تشکیل کرتا ہے۔ وہ یا تو فطرت سے بہتر چیزیں تخلیق کرتا ہے یا ایسی نئی شکلیں تخلیق کرتا ہے جو فطرت کے پاس بھی نہیں ہیں۔ خیال تصور میں ہوتا ہے، فطرت میں نہیں ہوتا۔ شاعر کے پاس خیال ہے جسے وہ نہایت خوبی سے ادا کر دیتا ہے۔ وہ نیچر کی طرح صرف ایک سائرس کو جنم نہیں دیتا جس میں چند مخصوص صفات ہیں بلکہ وہ دنیا کو ایسا سائرس عطا کرتا ہے جس سے وہ اور بہت سے ''سائرسوں'' کو جنم دے سکے۔

ساری تصنیف کے پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ سوال اسے بے چین کر رہا ہے کہ کیا واقعی شاعری انسانی زندگی میں ایک اہم مقام رکھتی ہے؟۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ وہ ایک غلط کام میں مصروف ہے۔ سڈنی ہیومنسٹ تحریک کی پیداوار تھا، جو دراصل قدما کے مطالعے کی تحریک تھی۔ وہ اس سوال کے جواب کے لیے قدما سے رجوع کرتا ہے۔ شاعری کے ماخذ پر نظر ڈالتا ہے۔ ہورلیس، افلاطون وارسطو کا مطالعہ کرتا ہے اور پھر اس موضوع پر قلم اٹھاتا ہے۔ انجیل کے حمدیہ گیتوں میں اسے شاعری نظر آتی ہے۔ وہ ہر اُس فلسفی، مفکر، عالم، شاعر اور ادیب و نقاد سے رجوع کرتا ہے جو اس سلسلے میں سند کا درجہ رکھتے ہیں۔

سڈنی، ہورلیس کے الفاظ میں، شاعری کا مقصد یہ بتاتا ہے کہ وہ مسرت انگیز طریقے سے ہدایت دیتی ہے۔ شاعری کا مقصد اصلاح اخلاق ہے اور یہی تمام علوم کا آخری مقصد ہے۔ فلسفی، مورخ اور معلم اخلاق سب ہی اصلاح انسانیت کے خواہاں ہیں۔ وہ ان سب کے مقاصد پر غور کر کے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ شاعر ان سب سے الگ ہے۔ کیونکہ وہ مسرت انگیزی کے ساتھ اصلاح کرتا ہے۔ اس سطح پر شاعر لاثانی ہے۔ وہ تمام علوم کا بادشاہ ہے۔ جب یہ طے ہوگیا کہ شاعر بھی مصلح اخلاق ہے تو گوسن کے سارے استدلال از خود ختم ہو گئے، کیونکہ گوسن کا بنیادی اعتراض یہی تھا۔ سڈنی افلاطون کے نظریۂ شاعری پر بھی بحث کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ''اس سلسلے میں لوگ افلاطون کا نام لیتے ہیں، میری نگاہ میں جس کی بڑی وقعت ہے۔ افلاطون تمام فلسفیوں میں سب سے زیادہ شاعر ہے۔ لیکن اگر اس نے اس سرچشمے کو گندا کہا ہے جس سے شاعری کا چشمہ پھوٹتا ہے تو ہمیں یہ دیکھنا چاہئے

کہ اس نے کن اسباب کی بنا پر ایسا کہا ہے۔ افلاطون شاعری پر نہیں بلکہ اس کے غلط استعمال پر اعتراض کرتا ہے۔ افلاطون کا مفہوم سمجھنے کے لیے اس کا مکالمہ Ion پڑھنا چاہئے جس میں وہ شاعری کو اعلیٰ اور صحیح آسمانی مقام دیتا ہے''۔ گوسن کے اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے سڈنی اس رجحان کا حامل نظر آتا ہے جسے ''نوفلاطونی'' کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔

سڈنی نے اپنی تصنیف ''شاعری کی معذرت'' میں، جہاں ان امور پر بحث کی ہے جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے، وہاں ہر صنفِ سخن کی خصوصیت کا جائزہ بھی لیا ہے۔ شاعری میں قافیے کے استعمال پر بحث کر کے اس نتیجہ پر پہنچا ہے کہ قافیہ نظم کے لیے ضروری نہیں ہے۔ وہ عروض پر بھی اظہار خیال کرتا ہے اور اپنے دور کی شاعری کا جائزہ، ہر صنفِ سخن کو سامنے رکھ کر لیتا ہے اور ہر صنف کی ان خامیوں اور کمزوریوں کو بیان کرتا ہے جو ارسطو کی رُو سے خامیاں تھیں۔ واضح رہے کہ سڈنی اصطلاحی معنی میں کلاسیکی نہیں ہے۔ اس کے دور تک کلاسیکی اصولوں نے حتمی اصولوں کی شکل اختیار نہیں کی تھی۔

سڈنی کی اس تصنیف کی ایک اور اہمیت یہ ہے کہ اس کے بعد وہ تمام اعتراضات بے اثر ہوگئے جو اب تک شاعری پر کئے جاتے رہے تھے اور شاعری کا مقام معاشرے میں متعین ہوگیا۔ اسی کے ساتھ ''کلاسیکیت'' کے رجحانات کی تنظیم نو کے لیے بھی فضا ہموار ہوگئی۔ سڈنی کی اس تصنیف نے یورپ کے لیے ادیبوں میں ایک نئے اعتماد کو جنم دیا اور ان کے اندر تخلیق ادب وشعر کے جذبے کو تیز تر کردیا۔

(۳) کلاسیکیت

''نشاۃ الثانیہ'' کوئی منظم تحریک نہیں تھی۔ یہ ایک فضا تھی، نئی روشنی تھی جس نے آزاد خیالی اور قدیم فکر و ادب کے شعور کو بیدار کیا اور سارا مغرب، جو اب تک عیسائیت کے قلعے میں محصور تھا، شعور کے ساتھ نئے اصولوں کی تلاش میں لگ گیا۔ ان اصولوں کے لیے قدما سے رجوع کیا گیا۔ یونانی علوم کا احیاء بھی اسی دور میں شروع ہوا۔ نشاۃ الثانیہ میں رجحانات تو موجود تھے لیکن وہ بکھرے بکھرے اور منتشر تھے۔ ان کو ایک مرکز پر لانے کی ضرورت تھی۔ مغرب مذہب کی پُراسراریت سے نکل ضرور رہا تھا لیکن ابھی ''عقل'' کی ہمہ گیری قائم نہیں ہوئی تھی۔ فرانس پہلا ملک ہے جہاں اس

شعوری کوشش کا آغاز ہوا کہ قدما کے تتبع کے لیے ایک نظام بنا لیا جائے تا کہ ادب کا معیار مقرر ہو سکے۔ یہ بات یاد رہے کہ نشاۃ الثانیہ میں بھی فرانس کے ان شاعروں نے، جنھیں پلائی دس (La Pleiades) کہا جاتا ہے اور جن میں رونسا اور دو بیلے ممتاز حیثیت کے مالک ہیں، منظم اصولوں کی ضرورت کے بارے میں اظہار خیال کیا تھا۔ اس دور کا فرانس سارے مغرب میں سب سے زیادہ تہذیب یافتہ ملک تھا۔ انگلستان میں بادشاہت ختم ہو چکی تھی اور پیوریٹن (Puritan) حکومت نے اس کی جگہ لے کر ادب پر پابندی لگا دی تھی۔ آزاد خیالی کو روکنے کے لیے یہ کلیسا کا آخری حملہ تھا۔ ادھر فرانس میں لوئی چہاردھم کا دربار بھرا پُرا اور سجا ہوا تھا۔ ملک کے ممتاز ادیب و شاعر اس کی زینت تھے۔ ''اکادمی فرانسیس'' اسی دور میں وجود میں آئی۔ زبان و ادب کی تنظیم نو بھی اسی دور میں ہوئی۔ اس دور میں جو شاعر اور ڈراما نگار موجود تھے وہ سب کے سب قدیم یونانی و رومن ادب کے منتہی تھے۔ کارنیل (Corneille) جو اس دور کا ممتاز ڈراما نگار ہے، رومنوں سے زیادہ رومن تھا۔ اسی زمانے میں راسین اور مولیئر کی شہرت پھیلی۔ ان سب ڈراما نگاروں نے التزام کے ساتھ اپنے ڈراموں پر مقدمے لکھے اور اس بات کا اعتراف کیا کہ وہ زیادہ منظم طریقے پر قدما کی پیروی کرتے ہیں۔ لافونتاں (La Fontaine) شاعروں میں اور بروائیر (Bruyere) نثر نگاروں میں ممتاز حیثیت کے مالک تھے۔ انہوں نے اس بات کا اظہار کیا کہ قدما کی وہ پیروی جس کا دعویٰ نشاۃ الثانیہ کے لوگوں نے کیا تھا، اب زیادہ صحت اور سنجیدگی کے ساتھ کی جا رہی ہے۔ اب لکھنے والے قدما کے اصول فن سے گہری واقفیت رکھتے ہیں۔ کم و بیش سب ادیب، شاعر اور ڈراما نگار اپنی تخلیقات کا مقابلہ قدما کی تخلیقات سے کر رہے ہیں۔ اسی زمانے میں فرانس میں یہ بحث بھی چھڑی کہ قدما کا کیا مقام ہے اور جدید ادیبوں کا کیا مقام ہے؟ فرانس کے متوسط طبقے میں خود کو انتہائی تہذیب یافتہ بنانے کی تحریک بھی اسی زمانے میں مقبول ہوئی۔ اسے ''پیری سیوسیٹی'' (Preciosite) کا نام دیا گیا۔ فلسفے میں دیکارت نے ''عقلیت'' کی بنیاد رکھی۔ پاسکل نے مذہب کو عقل کے تابع لانے کی کوشش کی۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ سارا فرانس ''عقل'' کو راہبر بنانے پر تُلا ہے۔ اس دور کے مصنفین کو ''پارناس کے قانون ساز'' (Lagislateur Du Parnass) کہا جاتا ہے یعنی انہوں نے دیوتاؤں کے پہاڑ پارناسیس کے قانون دریافت کیے۔ اس دور میں شائستگی، اصول پسندی، قدما کی پیروی اور ان کے اسالیب کو نشان منزل سمجھا گیا۔ یہ وہی باتیں تھیں جنھیں ہورلیس نے بتایا تھا۔

اس دور کے مشترک رجحانات کو چار دائروں میں رکھا جا سکتا ہے۔ نیچر کا مسلک، قدماء کا

مسلک، فن میں جامعیت پیدا کرنے کا مسلک یعنی ہر مصنف کا تنقیدی شعور تخلیقی شعور سے زیادہ اہم ہے۔ وہ شعوری نقاد پہلے ہے اور تخلیقی فنکار بعد میں۔ وہ فن اور اس کے اصولوں سے پورے طور پر واقف ہو کر قلم اٹھاتا ہے۔ فن میں اسی طرح جامعیت پیدا کی جاسکتی ہے۔ چونکہ یہ سب کام نہایت خوش اسلوبی سے قدماء نے کیے تھے اور اس دور کے مصنفین قدما کے پیرو تھے اس لیے اس ساری تحریک کو ''کلاسیکیت'' کا نام دینا یقیناً مناسب تھا۔

بولو

جس طرح انگلستان کا سڈنی نشاۃ الثانیہ کا نمائندہ نقاد ہے اسی طرح فرانس کا بولو (۱۶۳۶ء-۱۷۱۱ء) کلاسیکیت کا ممتاز نمائندہ ہے۔ بولو نے اپنی منظوم تصنیف ''فن شاعری'' میں وہ تمام اصول جمع کر دیے جو سب کے لیے مشعل راہ بن گئے اور اسی کے ساتھ کلاسیکیت کی تحریک، نئی توانائی حاصل کر کے، قائم ہوگئی، کلاسیکیت کے یہ اصول انگلستان، جرمنی اور یورپ کے دوسرے ممالک میں بھی رائج ہو گئے اور تقریباً ڈیڑھ سو سال تک یہی اصول اور قانون ادب کا واحد معیار بنے رہے۔ بولو کا کمال یہ ہے کہ جو کچھ سب کی زبان پر تھا اسے بولو نے الفاظ دے دیے۔ چونکہ قدما ''کلاسیکل'' کے نام سے یاد کیے جاتے تھے اس لیے کلاسیکیت کی جدید شکل کو ''نو کلاسیکیت'' کا نام دیا گیا۔

''فن شاعری'' میں کوئی جدت نہیں ہے۔ اس کے زیادہ حصے میں وہ باتیں بیان کی گئی ہیں جو ہوریس یا نشاۃ الثانیہ کے نقادوں کے ہاں ملتی ہیں۔ بولو نے انہی سب باتوں کو دہرایا ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ شائستگی، فنی ضبط اور خوش مذاقی، جو اس دور کے نصب العین کا درجہ رکھتے تھے، شاعری کے ہر اصول میں نمایاں حیثیت اختیار کر گئے۔ اسی لیے بولو کی اس منظوم تصنیف کو ''نو کلاسیکیت'' کا مفصل و مرتب قانون کہا گیا ہے۔ عقل و فہم کا وہ معیار، جو تمام کلاسیکی دور میں جاری و ساری تھا، اس دور سے پھر شروع ہو جاتا ہے۔

فن شاعری میں بولو فرانس کے مرحوم شعراء کا ذکر کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ ان کے ہاں جو نقائص نظر آتے ہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ قدیم شعراء سے بے خبر تھے۔ بولو اپنے دور کے شعراء سے کہتا ہے کہ وہ خود آگاہی حاصل کریں تاکہ انہیں معلوم ہو سکے کہ وہ کس قسم کی شاعری کے لیے موزوں ہیں؟ جس صنف کو اپنے مزاج کے مطابق پائے، اس کو اپنائے اور پھر اس صنف کے ان اصولوں کو

اپنائے جو قدما کے ہاں ملتے ہیں۔ قدما کی نقل بنیادی چیز ہے۔ اس کے بعد وہ عقل وشعور، راستی فہم اور خوش ذوقی سے کام لیں۔ نہ بہت اونچے اڑیں اور نہ پستی میں گریں۔ یہی وہ توازن ہے جو قدما کا سب سے اہم تخلیقی وفکری رویہ رہا ہے۔ شاعری کو قوانین عقل کے تابع ہونا چاہئے۔ افراط وتفریط کا عمل عقل وشعور کا دشمن ہے۔ جب توازن حاصل ہو جاتا ہے تو حسن وصداقت ایک اکائی بن جاتے ہیں۔ یونانی اور رومن مصنفین آج بھی اسی لیے زندہ ہیں کہ وہ توازن کے اس گر سے واقف تھے۔ وہ لوگ عقل سے کام لے کر نیچر یعنی انسانی فطرت کی عکاسی کرتے تھے اور اسی لیے وہ آج بھی مثالی حیثیت کے مالک ہیں۔ ہوریس کی طرح بولو کے ہاں بھی، نیچر کے مطالعہ کے معنی قدما کے مطالعہ کے ہو جاتے ہیں۔

بولو اپنی اس تصنیف میں ان شاعروں کے نام بھی لیتا ہے جن کی نقل کرنا بہتر ہے۔ وہ ہر صنف کے اصول بھی متعین کرتا ہے اور ہر صنف کے بہترین مصنفین کے نام بھی بتاتا ہے۔ مختلف عروضی خصوصیات پر اور الفاظ کے انتخاب کی اہمیت پر روشنی ڈالتا ہے۔ ڈراما نگاروں کو بولو ڈرامے کی تین وحدتوں پر کاربند رہنے کی تلقین کرتا ہے۔ وہ یہ نہیں بتاتا کہ ان پر عمل پیرا ہونے سے فنی وتخلیقی اعتبار سے کیا فائدہ ہے۔ اس کے لیے تو بس یہ کافی ہے کہ قدما اس پر عمل کرتے تھے اور چونکہ قدما عقل کے اصولوں پر کاربند تھے اس لیے ان کی نقل لازمی ہے۔ اس سلسلے میں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ رونسا، جس نے یونانی شاعر پنڈار کی ''نقل'' کا دعویٰ کیا ہے، عقل کے راستے پر نہ چلنے کی وجہ سے وہ فنی توازن قائم نہ رکھ سکا جو ہمیں ملہارب کے ہاں ملتا ہے۔ اسی لیے رونسا کے بجائے ملہارب کا راستہ صحیح ہے۔ بولو کے نزدیک وہ شاعر بڑا ہے جو ''صحیح'' ہو۔ زبان و بیان کی صحت کا خیال رکھتا ہو۔ آسان طرز میں شاعری کرتا ہو۔ اصولوں پر چلتا ہو اور قدما کی نقل کرتا ہو۔ ہر وہ عمل جو اصولوں کے خلاف ہو، ناقابل توجہ ہے۔ بولو کے ان اصولوں کی خرابی یہ ہے کہ یہاں تخلیقی اپج اور اور یجنیلیٹی (originality) بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے۔

بولو شائستگی ونفاست پر زور دیتا ہے۔ شائستگی کے وہی معنی ہیں جو ہوریس کے ہاں ملتے ہیں۔ بولو اتنا اضافہ اور کرتا ہے کہ شائستگی کے معنی یہ ہیں کہ پستی سے دامن بچایا جائے۔ کرداروں کو رومی نام دیے جائیں۔ جدید ناموں سے بچا جائے۔ طرزِ ادا عام نہ ہو، بلکہ شاعرانہ ہو اور شاعرانہ کے معنی وہ طرز ادا جو پُر وقار ہو، مبتذل نہ ہو۔

نشاۃ الثانیہ کے شاعروں میں اس بات پر اختلاف تھا کہ شاعری میں عیسائی موضوعات

استعمال کیے جائیں یا نہیں۔ بولو بھی ان موضوعات کی اجازت نہیں دیتا۔ ہاں، یونانی دیوی دیوتا کو موضوعِ سخن بنایا جاسکتا ہے۔ ملٹن کی ''فردوسِ گمشدہ'' اسی لیے ذوقِ ادب کے معیار پر پوری نہیں اترتی کیونکہ اس میں عیسائی موضوعات وتصورات ملتے ہیں۔ شیکسپیئر کو وہ اس لیے پسند نہیں کرتا کہ اس کے ہاں خیالات اور الفاظ پست ہیں۔ یہ سب باتیں آج مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہیں لیکن بولو کے زمانے کا یہی مزاج تھا۔ وہ فقیہہِ ادب تھا۔ اس نے تنقید کو اصول و معیار دیے۔ یہ اصول وہی تھے جو ہمیشہ سے دہرائے جاتے رہے ہیں لیکن اس نے انہیں ایک نظام میں منسلک کردیا اور ایک ایسے ادبی مسلک کا بانی ٹھہرا جسے سارے یورپ نے تسلیم کرلیا۔

ڈرائڈن

انگلستان میں ''نو کلاسیکیت'' کی تحریک بولو کے زیرِ اثر رائج ہوئی اور ڈرائڈن (۱۶۳۱ء-۱۷۰۰ء) نے اس اثر کو بولو سے لے کر، اپنے قومی مزاج وادب کے حوالے سے قبول کیا۔ بولو کی اس منظوم تصنیف کا انگریزی میں منظوم ترجمہ بھی ڈرائڈن نے سرولیم سوام کے ساتھ مل کر کیا۔ اس وقت انگلستان میں چارلس دوم کی حکومت تھی۔ ڈرائڈن نے محسوس کیا کہ انگلستان کے فکر وادب کے سامنے کوئی اصول نہیں ہے۔ اس نے نو کلاسیکیت کے زیرِ اثر انگلستان کے فکر وادب کے لیے اصول مرتب کیے۔ لیکن بولو اور ڈرائڈن میں بڑا اور بنیادی فرق یہ ہے کہ ڈرائڈن انگریز ہے اور وہ شیکسپیئر کے دور کے کارناموں کو فراموش نہیں کرسکتا۔

ڈرائڈن کا معرکۃ الآرا تنقیدی مضمون ''این ایسے آف ڈرامیٹک پوئسی'' ہے۔ یہ مضمون مکالمے کی شکل میں ہے جس میں چار آدمی آپس میں باتیں کررہے ہیں۔ کرائٹس، لی سی ڈی یس، یوجینیس اور نی آنڈر۔ ''نی آنڈر'' خود ڈرائڈن ہے۔ بحث ڈرامے کے بارے میں ہے۔ کرائٹس ان اصولوں کا حامی ہے جو ارسطو سے چلے آرہے ہیں اور جنہیں بولو نے قائم کیا ہے۔ یوجینیس قدیم مصنفین کے ساتھ ساتھ جدید مصنفین کا بھی ذکر کرتا ہے۔ اس کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ قدما اپنی جگہ صحیح ہیں لیکن زندگی کے ارتقا کے ساتھ جدید زندگی میں کچھ ایسی چیزیں بھی آ گئی ہیں جو قدیم انسانوں کے ہاں نہیں تھیں۔ قدیم سے جدید کی طرف ارتقا کر کے شاعری بہتر ہوگئی ہے۔ قدما نے جذباتِ عشق و محبت کو ترک کردیا تھا۔ جدید شعراء نے ان جذبات کو شاعری کا حصہ بنادیا ہے۔ لی سی ڈی یس، جدید فرانسیسی شاعری کا مداح ہے اور اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ لوئی چہاردھم کے زمانے میں فرانسیسی شعراء

نے شاعری کو عروج کمال تک پہنچا دیا تھا۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ فرانسیسی ڈراما نگار اصولوں کی پابندی کرتے ہیں۔ ان کے ہاں عقل غالب ہے۔ ان کا طرز بہتر ہے۔ لیکن اس کے برخلاف نی آنڈر یعنی ڈرائڈن خود انگریزی ڈرامے کی حمایت کرتا ہے۔ انگریزی ڈراما ''اصول'' کے خلاف ضرور ہے اور ایسے ڈرامے کی حمایت کلاسیکیت کے اصول کے یقیناً منافی ہے لیکن انگریزی ڈرامے میں وہ چیز ہے جس سے قدما واقف نہیں تھے۔ اگر ارسطو انگریزی ڈراما دیکھتا تو وہ بھی اپنے اصول بدلنے پر مجبور ہو جاتا۔ انگریزی ڈراما زندگی کی جیتی جاگتی تصویر ہے اور اس میں وہ تنوع و رنگا رنگی ہے جو محض اصولوں کی پابندی سے حاصل نہیں ہو سکتی۔ انہی مکالموں میں وہ منفرد ڈراما نگاروں کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کرتا ہے۔ شیکسپیئر، بن جونسن، بومونت، اور فلیچر کے بارے میں اس کی رائے آج تک انگریزی ادب میں اہمیت کی حامل ہے۔

ڈرائڈن کی اس تصنیف سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ کہاں تک ''نو کلاسیکیوں'' کے ساتھ ہے اور کہاں تک ان سے آزاد رہنا چاہتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر نو کلاسیکیت کا طرفدار ہے اور اس ''بحث'' میں، جو اس دور میں سارے یورپ میں چل رہی ہے کہ آیا قدیم شعراء بہتر ہیں یا جدید، ڈرائڈن قدما کی حمایت کرتا ہے اور جدید شعراء میں بھی، ان شعراء کو زیادہ اہمیت دیتا ہے جو قدما کے پیرو ہیں۔ کرائٹس اور لی سی ڈی لیس، قدما اور فرانسیسیوں کے حامی ہونے کے باوجود، ایک حد تک ڈرائڈن کے ہم خیال ہیں۔ اس مضمون کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ قدیم و جدید کی بحث میں ڈرائڈن کا رویہ یہ ہے کہ وہ ہے تو قدما کا حامی و پیرو لیکن جدید شعراء کی بات بھی سننے اور سمجھنے کے لیے تیار ہے۔ یہ ایک صحت مند رویہ تھا جس نے ڈرائڈن کی ''نو کلاسیکیت'' میں ایک توازن پیدا کر دیا۔

یہ مضمون ڈرائڈن کا نمائندہ مضمون ہے اور اس میں ڈرامے کے بارے میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ انگریزی اور یورپی تنقید میں ایک اہم اضافہ ہے۔ ڈرائڈن کی اس تصنیف کو ''بوطیقا ثانی'' بھی کہا گیا ہے۔ وہ اصول جو ڈرائڈن نے بیان کیے ہیں، یہ ہیں:

(۱) ارسطو کے زمانے کے حالات اور تھے۔ ادب کی نوعیت بھی اور تھی۔ اب نہ وہ حالات ہیں اور نہ وہ زمانہ۔ اس لیے زمانے اور حالات کے ساتھ وہ اصول بھی بدلنے چاہئیں۔ یہ وہ زاویہ نظر تھا جس نے پہلی بار ادیبوں اور شاعروں کو یہ احساس دلایا کہ زمانے کے ساتھ حالات کے بدلنے کی کیا اہمیت ہے اور ادب اور اس کے اصولوں کے بدلنے کے کیا معنی ہیں؟ اب تک ارسطو کے

اصول اٹل تھے۔ ڈرائڈن نے اس طلسم کو توڑا اور زمانے کے ساتھ اصولوں کی تبدیلی کی اہمیت کو واضح کیا۔

(۲) ڈرائڈن کہتا ہے کہ ہر قوم کی جینیس مختلف ہوتی ہے اسی لیے اس کے اصول بھی دوسری قوموں سے مختلف ہونے چاہئیں۔ ارسطو نے اپنے زمانے اور اپنے ملک کے ڈراموں کا جائزہ لے کر اصول وضع کیے تھے۔ اگر وہ انگریزی ڈرامے کا مطالعہ کرتا تو یقیناً اپنے اصولوں پر نظر ثانی کرتا۔ یونانی منطقی لوگ تھے اور فرانسیسی بھی کچھ اسی طرح کے مزاج کے حامل ہیں، اسی لیے انہوں نے یونانیوں کے اصولوں کو بہتر طور پر استعمال کیا ہے۔ انگریز مختلف لوگ ہیں اور بے اصول ہیں۔ اسی لیے ان کے ڈراموں میں اصولوں کی پابندی کو معیار بنانا یقیناً ایک غلطی ہے۔ اس طرح ڈرائڈن پہلی بار ''قومی تنقید'' کی بنیاد ڈالتا ہے۔

(۳) ڈرائڈن انگریزی ڈرامے سے اصول اخذ کر کے اس کی خصوصیات واضح کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ انگریز اپنے ادب کو کس طرح، اپنے مخصوص اصولوں کے مطابق پرکھیں۔ وہ انگریزی تنقید کا بانی ہے۔ ڈرائڈن نہ صرف اصولوں سے آزادی کا درس دیتا ہے بلکہ نئے اصول وضع کرنا بھی سکھاتا ہے۔

(۴) ڈرائڈن کی تنقید کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے شیکسپیئر کا مطالعہ کر کے شعراء کے ''مخصوص مطالعے'' کی بنیاد ڈالی۔ بن جونسن کی ''خاموش عورت'' (Silent Woman) کا تنقیدی مطالعہ کر کے کتابوں پر تنقید لکھنے کی طرح ڈالی۔ اسی کے ساتھ ساتھ یورپ کی مختلف زبانوں کے ڈراموں اور ادبیات کا مطالعہ کر کے تقابلی تنقید کی بنیاد رکھی۔ شیکسپیئر اور بن جونسن کا مطالعہ کر کے اس نے بتایا کہ دو شاعروں یا دو ادیبوں کا موازنہ کیسے کیا جائے؟

یہ وہ باتیں ہیں جو آج عام اور معمولی نظر آتی ہیں لیکن جب ڈرائڈن نے ان کی اہمیت کو اجاگر کیا اس وقت یہ باتیں یورپ کے ذہن کے لیے نئی تھیں۔ اسی لیے ڈرائڈن کو نہ صرف انگریزی تنقید کا بلکہ یورپی تنقید کا باوا آدم بھی کہا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے وہ انگریزی ادب کا سب سے اہم نقاد ہے۔ اس کی کوئی تصنیف ایسی نہیں ہے جو آفاقی تنقید میں اضافہ کرتی ہو۔ اس کی اہمیت تو یہ ہے کہ اس نے آفاقی تنقید کے اصولوں کو قومی ادب پر عائد کر کے ادب و فکر کے سامنے نیا راستہ کھول دیا۔ وہ تنقید میں آزادی اور غیر جانبداری کا علمبردار ہے۔

پوپ

لیکن انگلستان میں کلاسیکیت کا مکمل نمائندہ ''پوپ'' (۱۶۸۸ء-۱۷۴۴ء) ہے اور اس کی نظم ''ایسے اون کریٹی سزم'' کلاسیکی اصولوں کا اسی طرح مینی فیسٹو ہے جس طرح بولو کی نظم شاعری کے فن کا منشور ہے۔ ڈرائڈن کے زمانے میں اور اس کے بعد بھی نوکلاسیکی اصولوں کی پابندی پر زور دیا گیا اور یہ پابندی ایک تحریک کی شکل اختیار کرتی گئی۔ پوپ کے ہاں یہ تحریک پوری طرح قائم ہو کر سامنے آتی ہے۔ پوپ بولو کا پیرو ہے۔ بولو کی طرح پوپ کے لیے بھی اصول اٹل ہیں اور اس لیے اٹل ہیں کہ وہ عقل پر مبنی ہیں۔ وہ لکھتا ہے کہ قدرت نے شاعروں کو لکھنے کے لیے اور نقادوں کو اس پر رائے دینے کے لیے بنایا ہے، لیکن ساتھ ہی ساتھ دونوں کے حدود بھی مقرر کردیے ہیں۔ اس لیے دونوں کو اپنے اپنے دائرے میں رہنا چاہیے۔ پوپ نیچر کی پیروی کی تلقین کرتا ہے لیکن یہ اصول چونکہ قدما کے ہاں مکمل شکل میں سامنے آچکے ہیں، اس لیے ان اصولوں کی پیروی کے لیے ضروری ہے کہ قدما کی پیروی کی جائے۔ وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ شاعروں اور نقادوں کو ہر دم قدما کا مطالعہ کرتے رہنا چاہیے، کیونکہ یہی وہ لوگ تھے جنھوں نے اصول تلاش کیے اور ان کی پابندی کی۔ ورجل نے جب نیچر کی پیروی کرنا چاہی تو اس نے دیکھا کہ یہ اصول ہومر کے ہاں بہترین طور پر سامنے آچکے ہیں، اس لیے اگر ہومر کی پیروی کی جائے تو اس کے معنی یہ ہوں گے کہ نیچر کی پیروی کی جارہی ہے۔ ''To Follow Nature is to Follow Them'' کا اصول اسی انداز فکر کا نتیجہ ہے۔

پوپ نے یہ بھی لکھا کہ شاعری اور طبعیات ایک ہی چیز ہیں۔ دونوں قدرت کے قانون کے تابع ہیں۔ کیونکہ نیچر کے وہ قانون، جو شاعری سے تعلق رکھتے ہیں، قدما نے پہلے ہی تلاش کر لیے تھے اس لیے اس سلسلے میں شاعر اور نقاد کا کام ختم ہو چکا ہے۔ ان کو صرف یہ کرنا ہے کہ ان کی پیروی کرے۔ ذوقِ سلیم کے معنی بھی یہی ہیں۔ پوپ اپنے اس منظوم مضمون میں اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ قدما کبھی کبھی اصولوں سے انحراف بھی کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ اس بات پر زور بھی دیتا ہے کہ جدید شعراء کو ایسا نہیں کرنا چاہیے۔ وہ مابعد الطبیعیاتی شاعری کے خلاف ہے، کیونکہ یہ شاعری عقلِ سلیم کے منافی ہے۔ وہ انتہا پسندی سے بچنے اور شاعر و نقاد دونوں کو نرم و شائستہ رہنے کی تلقین کرتا ہے۔ اگر لکھنے والے کو خود پر اعتماد نہیں ہے تو پھر بہتر ہے کہ وہ خاموش ہو جائے۔ تہذیب، تمیز اور اخلاق کے دائرے میں رہ کر تنقید کرنی چاہیے۔ پوپ علم کے ساتھ اخلاق پر بھی زور دیتا ہے اور یہ

بھی کہتا ہے کہ اخلاق کے ساتھ اخلاص بھی ضروری ہے۔

اپنے منظوم مضمون ''ایسے اون کریٹی سزم'' کے آخری حصے میں وہ شاعری کی تاریخ پر روشنی ڈالتا ہے مگر یہ تاریخ اس لیے صحیح نہیں ہے کہ یہاں وہ انہی شعراء کو اہمیت دیتا ہے جو یا تو قدما کے دور سے تعلق رکھتے ہیں یا پھر قدما کی پیروی کر رہے ہیں۔ ہوریس اس کے لیے اتنا ہی اہم ہے جتنا اپنے زمانے میں وہ رومیوں کے لیے تھا۔ پوپ کے نزدیک قدما کا دور تنقید کا زرین دور تھا۔ اس دور میں قانون کی حکمرانی تھی۔ ہر چیز حکومت کے ماتحت تھی۔ قرون وسطیٰ میں ان اصولوں کو پس پشت ڈال دیا گیا۔ نشاۃ الثانیہ میں قدیم قوانین کو پھر سے رائج کرنے کی کوشش کی گئی اسی لیے بولو، پوپ کی رائے میں، جدید تنقید کا نقطۂ عروج ہے۔ ارسطو اور ہوریس کا وہی وارث ہے۔ پوپ اس بات پر اظہارِ مسرت کرتا ہے کہ اب بولو کی پیروی انگلستان میں بھی ہونے لگی ہے۔ پوپ انگلستان کا بولو ہے۔

پوپ کی تنقید کی خرابی اس کی حد درجہ تعیم (Generalisation) ہے۔ آج پوپ کا یہ ''منظوم مضمون'' اسکول کے لڑکوں کا سا مضمون معلوم ہوتا ہے جو شاعری کے نقصان وفوائد کے بارے میں لکھا گیا ہو۔ اس میں تقلید تو ہے لیکن اپج نہیں ہے۔ انگریزی کلاسیکیت پوپ کے ہاں کمال کو پہنچ جاتی ہے۔ تاریخ تنقید میں اس کی یہی اہمیت ہے۔

جونسن

انگریزی کلاسیکیت ڈرائڈن سے شروع ہوتی ہے، پوپ کے ہاں کمال کو پہنچتی ہے اور جونسن (۱۷۰۹ء-۱۷۸۴ء) کے ہاں عقیدہ (Dogma) بن جاتی ہے۔ قدما کے اصولوں پر اس کا عقیدہ اتنا پختہ ہے کہ وہ ان پر بحث کرنا بھی غیر ضروری سمجھتا ہے۔ اس نے ''حیات الشعراء'' (Lives of Poets) میں باون شعراء کا مطالعہ کیا ہے۔ اس تصنیف میں سب سے بہتر تنقید ان شعراء کے بارے میں ہے جو کلاسیکی مدرسۂ شاعری سے تعلق رکھتے ہیں۔ ڈرائڈن اور پوپ دونوں کو وہ معیاری شاعر قرار دیتا ہے۔ وہ شاعر جو اس دائرے میں نہیں آتے جونسن کی رائے میں غیر معیاری اور ناقص ہیں۔ اسی لیے ''گرے'' جو رومانیت کا پیش رو ہے، معیاری شاعر نہیں ہے۔ ملٹن کے بارے میں جونسن کا مضمون اس لیے قابلِ توجہ ہے کہ اس کے مطالعے سے جونسن کی فکری کمزوریاں سامنے آتی ہیں۔ ملٹن سیاست اور مذہب دونوں میں جونسن سے مختلف تھا، اسی لیے ملٹن کی ابتدائی نظمیں تک

اسے ناپسند ہیں۔ وہ ''فردوسِ گمشدہ'' کی تعریف تو کرتا ہے لیکن اس کا عروض، اس کی موسیقیت اس کے لیے اجنبی ہے۔

لیکن جونسن کی ایک تنقیدی تحریر ایسی ضرور ہے جہاں عقل سلیم اس کی فکر پر غالب ہے اور وہ ہے ''تمہید شیکسپیئر''۔ اس تمہید میں وہ نہ صرف شیکسپیئر کی تعریف کرتا ہے بلکہ اتحادِ زمان و مکان کے اس تصور کو بھی، جو قدما کا بنیادی اور دائمی اصول تھا، غیر ضروری قرار دیتا ہے۔ پروفیسر سینٹس بری نے جونسن کو اس لیے اہم اور بڑا نقاد کہا ہے کہ وہ اصولوں کو ذہانت کے ساتھ استعمال کرنے میں اپنے دور کے سب نقادوں سے آگے ہے۔

گوئٹے

کلاسیکیت کے سلسلے میں ''گوئٹے'' کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ گوئٹے (۱۷۴۹ء۔ ۱۸۳۲ء) نے طویل عمر پائی اور اپنے سفر حیات میں وہ اس قدر بدلتا گیا کہ اسے کسی ایک دائرے میں رکھنا مشکل ہے۔ وہ خود کو بار بار کلاسیکیت کا علمبردار کہتا ہے۔ اپنی ادبی زندگی کے اوائل میں وہ نوجوانوں کی تحریک کے ساتھ تھا لیکن بعد میں وہ کلاسیکیت کا حامی ہو گیا۔ وہ پچاس سال کا تھا جب یورپ میں رومانی تحریک مقبول ہوئی لیکن اس نے یہ کہہ کر اس تحریک کا ساتھ دینے سے انکار کر دیا کہ ''میں پرانا اور پختہ کلاسیکی ہوں''۔

گوئٹے کی تنقید اس کے تمام تخلیقی کارناموں میں پھیلی ہوئی ہے اور اگر ان تنقیدی آراء کو یکجا کیا جائے تو یقیناً ایک ضخیم کتاب تیار ہو جائے گی۔ اس کے بہترین تنقیدی خیالات کا اندازہ ''اکرمان'' (Eckermann) کی ''گفتگو'' (Conversation) سے ہوتا ہے۔ گوئٹے کلچر کو نظریۂ شاعری کی بنیاد ٹھہراتا ہے۔ یہی اس کا تنقیدی نظریہ ہے۔

گوئٹے کے نزدیک شاعری انفرادی نہیں بلکہ آفاقی چیز ہے جو ہر ملک، ہر قوم اور ہر زبان میں سینکڑوں ہزاروں آدمیوں کے ذریعہ ظاہر ہوئی ہے۔ شاعری کی قوت بڑی اور عام چیز ہے۔ شاعری چونکہ آفاقی چیز ہے اس لیے یہ قومی حدود کے اندر نہیں رہ سکتی۔ گوئٹے کا خیال یہ ہے کہ وہ دن دور نہیں جب تمام دنیا کا ادب ایک ہوگا۔ گوئٹے کے نزدیک ''یونانیت'' آفاقی ادب کی بنیاد ہے۔

گوئٹے سیاست دانوں کے اس تقاضے کے بالکل خلاف ہے کہ شاعروں کو اپنا فن قوم کے لیے استعمال کرنا چاہیے۔ وہ کہتا ہے کہ اگر شاعر سیاست میں داخل ہوگا تو کسی نہ کسی پارٹی کا رکن

ہوگا اور جیسے ہی وہ کسی پارٹی کا رکن بنے گا اپنا شاعرانہ منصب گنوا بیٹھے گا۔ اسے آزادی کی روح کو خیر باد کہنا ہوگا۔ غیر جانبداری کو چھوڑ کر اپنے کانوں پر تعصب کا ٹوپ چڑھانا ہوگا اور اندھی نفرت میں پناہ لینی ہوگی۔ گوئٹے کے نزدیک یہ احمقانہ بات ہے کہ مصنف کو لکھنے کا طریقہ سکھایا جائے۔

گوئٹے کلاسیکی انداز نظر کا حامل ہے لیکن وہ ان عظیم لوگوں میں سے ہے جن کے ہاں مختلف رجحانات مل کر ایک وحدت بن جاتے ہیں اور جن کے ہاں مختلف مکاتیبِ فکر اپنے اپنے نقطہ ہائے نظر تلاش کر لیتے ہیں۔ اسی لیے وہ بیک وقت کلاسیکی بھی ہے اور رومانی بھی۔ وہ رومانیوں کی انتہا پسندی کو پسندیدہ نظروں سے نہیں دیکھتا اور کہتا ہے کہ رومانیت بیماری ہے اور کلاسیکیت تندرستی ہے۔ اسے رومانیوں کی انتہا پسندی پر اعتراض ہے کیونکہ اس کے نزدیک کلاسیکیت میں اعتدال ہے، توازن ہے اور اسی لیے اس میں تازگی، مسرت، توانائی اور حسن کا احساس ہوتا ہے۔ اسے رومانیت کی اہمیت کا احساس ضرور ہے۔ وہ دیکھ رہا ہے کہ آئندہ دور کے ادب کو رومانیت متشکل کر رہی ہے۔ اسی لیے آخری دور میں اس نے جو کچھ لکھا اس میں رومانیت ایک توازن کے ساتھ واضح طور پر موجود ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

''وہ زیادتیاں جو میں نے یہاں کی ہیں رفتہ رفتہ ختم ہو جائیں گی، مگر ان سے فائدہ یہ ہوگا کہ زیادہ آزاد فارم اور زیادہ متنوع موضوعات ظہور میں آئیں گے اور زندگی کا کوئی ایسا پہلو نہیں رہے گا جس کو شاعری کے لیے مناسب نہ سمجھا جائے''۔

میتھیو آرنلڈ گوئٹے کو ''ہر دور کا عظیم ترین نقاد'' کہتا ہے۔ وہ شاعر و نقاد دونوں کی حیثیت سے اس مقام پر ہے جہاں اسے کسی ایک دائرے میں نہیں رکھا جا سکتا۔ وہ تو دیوتاؤں کے پہاڑ کا باسی ہے جو ہر معاملے کو، زندگی کے ہر مسئلے کو، وسیع تناظر میں، کھلے دل و دماغ کے ساتھ، کھلی نظر سے دیکھ رہا ہے۔

(۴) رومانیت

''انقلاب فرانس'' نہ صرف فرانس کی تاریخ میں بلکہ سارے یورپ کی تاریخ میں ایک موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس انقلاب نے جمے جمائے معاشرے کی بساط الٹ دی اور ایک نئے معاشرے کو جنم دیا۔ کلاسیکیت کے اصول بھی اسی کے ساتھ ہوا بن کر اڑ گئے۔ والٹیر نے روسو کو متنبہ کیا

تھا کہ اس کے خیالات ''انسانیت'' کے خلاف ہیں اور ''انسانیت'' سے مراد وہ اصول تھے جو کلاسیکیت کے ساتھ وابستہ تھے۔ جب ہوا کا رخ بدلتا ہے تو اسے کون روک سکتا ہے؟۔ انقلاب فرانس نے رؤسا و امراء کی عملداری ختم کردی اور مساوات و آزادی کا نیا تصور دیا۔ سب انسان برابر ہیں۔ انسان آزاد پیدا ہوا ہے لیکن جدھر دیکھئے وہ پا بہ زنجیر ہے۔ انقلابِ فرانس کے ساتھ ہی وہ ادنیٰ طبقہ جو صدیوں سے تہذیب کے بوجھ تلے دبا ہوا تھا تیزی سے اُبھرنے لگا۔ روسو نے اس بات پر زور دیا کہ انسانوں کے بارے میں صحیح رائے قائم کرنے کے لیے فرد اور اس کی زندگی کا مطالعہ کرنا چاہئے۔ فطری انسان کا مطالعہ دراصل خود انسان کی ذات کا مطالعہ ہے۔ روسو نے تہذیب کے مقابلے میں ''نیچر'' کو ترجیح دی۔ اس کا نعرہ تھا ''نیچر کی طرف واپسی'' (Back to Nature)۔ یہ سب تصورات کلاسیکیت کے خلاف تھے۔ روسو کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ نیچر کے نام پر تہذیب نے انسان کو بناوٹی زندگی کے سانچے میں ڈھال دیا ہے۔ اسی لیے اب نیا انسان نیچر سے قریب رہ کر آزادی و مساوات کے اصولوں پر کاربند ہوسکتا ہے۔ یہ تصورات دبے ہوئے عوام کی آواز تھے۔ معاشرے پر ان کا گہرا اثر پڑا اور فکر کے تمام طریقے ان تصورات کے ساتھ بدلنے لگے۔ شعر و ادب میں کلاسیکل اصول ترک کردیے گئے۔ یہ اصول مصنوعی اصول تھے اور صرف امراء اور طبقۂ خواص کی زندگی کی عکاسی و ترجمانی کرتے تھے۔ انقلاب فرانس امراء اور طبقۂ خواص کے خلاف عوام کا انقلاب تھا۔ انقلاب کے بعد جب حکومت غریب عوام کے ہاتھوں میں آئی تو ان کا ادب، ان کے تصورات بھی مقبول ہوگئے اور ایک نیا معیار مقرر ہوا۔ اب قدما کی جگہ عوام اور دیہاتیوں نے لے لی۔ عقل کے مقابلے میں جذبات کی اہمیت پر زور دیا گیا۔ ارسطو نے کہا تھا کہ انسان ''عقلی حیوان'' ہے۔ روسو نے کہا کہ وہ ''جذباتی حیوان'' ہے۔ پہلے وہ ہر کام جذبات میں آکر کرگزرتا ہے اور بعد میں اپنے اس فعل کو عقلی رنگ دیتا ہے۔ چونکہ عوام کے لیے ''جذبات'' ''عقل'' سے زیادہ اہم ہیں اسی لیے اس دور کا ادب عقل کے بجائے ''تخیل'' کی عملداری میں آگیا۔ آزادی، جذبات اور عوام۔ ان سے رومانیت کی تحریک نے اپنے خد و خال بنائے۔ اب تک شہری زندگی ادب کا موضوع تھی۔ اب دیہاتی زندگی ادب کا موضوع بن گئی۔ اب تک شاعر کو قدما کے معیارِ ادب پر پرکھا جاتا تھا جس میں ''انفرادیت'' کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ رومانیت کے ساتھ انفرادیت ادب کی پہلی شرط قرار پائی۔ پہلے شاعر و ادیب ہیئت اور اصناف میں قدما کی پیروی کرتا تھا۔ شاندار طرز میں لکھتا تھا لیکن اب عوام کی سادہ زبان معیار ادب ٹھہری۔ ان کے گیتوں میں، ان کی لوک کہانیوں میں، ان کی داستانوں اور قصہ کہانیوں میں ایک نئی دنیا نظر

آئی۔ اس رجحان کا اثر نہ صرف ادب پر بلکہ سیاست، فلسفہ اور معاشرتی اصولوں پر بھی پڑا۔ اس کے زیر اثر جرمنی میں عینی فلسفی اُبھرے اور فرانس میں معاشرتی مفکروں نے روسو کے نظریے کو آگے بڑھایا۔ انگلستان میں شاعروں اور نقادوں نے تنقید وشاعری کے نئے معیار مقرر کیے۔

ادب کی رومانی تحریک انگریز قوم کے مزاج کے مطابق تھی۔ پچھلے صفحات میں آپ پڑھ چکے ہیں کہ نشاۃ الثانیہ کے دور میں بھی، جب قدما کی پیروی ادب کا واحد معیار تھا، تخلیقی سطح پر انگریز قوم ان اصولوں سے بے نیاز رہی۔ انہوں نے کلاسیکیت کو قبول بھی کیا تو ڈرائڈن کی طرح یعنی اپنے قومی رجحان کو ایک خاص مقام دے کر۔ جونسن کلاسیکیت کے سلسلے میں سخت کٹر نقاد مانا جاتا ہے لیکن شیکسپیئر پر لکھتے ہوئے اس نے ڈرامے کے اتحاد زمان و مکان کے قدیم تصور کو غیر ضروری ٹھہرایا۔ کلاسیکیت اور رومانیت دونوں مزاج ان کے ہاں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ جب روسو نے ان تصورات کی اہمیت کو قائم کیا تو یہ تحریک انگلستان میں بھی مقبول ہوئی اور تھوڑے ہی عرصے میں دو بڑے نام انگریزی ادب میں نظر آتے ہیں۔ میری مراد ورڈسورتھ اور کولرج سے ہے۔

ورڈسورتھ

انقلابِ فرانس کے وقت ورڈسورتھ (۱۷۷۰ء-۱۸۵۰ء) فرانس میں تھا۔ اس انقلاب نے اس کے اندر فکری و جذباتی سطح پر ایک نیا ولولہ پیدا کیا۔ وہ انقلابیوں کے ساتھ شریک ہونے والا تھا کہ کسی وجہ سے اسے انگلستان واپس آنا پڑا۔ انقلابِ فرانس کے نئے تصورات نے اس کے اندر ایک نئی سوچ کو جنم دیا۔ اسی اثناء میں اس کی ملاقات کولرج سے ہوئی اور دونوں نے مل کر نئی شاعری کی بنیاد ڈالی۔ یہ شاعری ان معنی میں نئی تھی کہ اس سے پہلے انگریزی ادب میں ایسی کوئی روایت نہیں ملتی۔ ساری قوم ادب کے پرانے مذاق میں رچی بسی ہوئی تھی۔ اس لیے ضروری تھا کہ اس نئی شاعری کا مذاق بھی ساتھ ساتھ پیدا کیا جائے۔ اسی لیے ''لیریکل بیلیڈز'' کے دوسرے ایڈیشن کے لیے ورڈسورتھ نے ایک ''تمہید'' لکھی جس میں اپنے نقطۂ نظر اور نئی شاعری کی ماہیت کی وضاحت کی۔ اس تمہید سے رومانی تنقید کی ابتدا ہوتی ہے۔ اس میں شعروشاعری کے بارے میں وہ سارے خیالات موجود ہیں جن پر نئے مذاقِ سخن کی بنیاد رکھی گئی تھی۔

ورڈسورتھ کی ''تمہید'' اس اعلان سے شروع ہوتی ہے کہ شاعری بادشاہوں اور امراء و نوابین کے لیے نہیں ہے۔ اب وہ دور ختم ہو چکا ہے جب ان کی پسند، ان کا مذاق ادب، ان کے

موضوعات اور معیارِ زبان شاعروں کے لیے راہنما اصول کا درجہ رکھتے تھے۔ اب زبان اور موضوع سخن قلعۂ معلیٰ اور محلات سے نکل کر بازار ہاٹ میں واپس آگئے ہیں۔ ورڈ سورتھ نے لکھا کہ اس کا مقصد عام زندگی سے موضوعات حاصل کر کے انہیں شاعری کے روپ میں پیش کرنا ہے۔ وہ دیہاتیوں کو معیار بناتا ہے۔ ان کی تعریف و توصیف کرتا ہے۔ ان کی زبان کو شاعری کی زبان بنانا چاہتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ کلاسیکیوں نے شاعری پر ایک بناوٹی اور مصنوعی طرز مسلط کر دیا تھا۔ وہ اس طرز کے خلاف اعلانِ بغاوت کرتا ہے اور روزمرہ کی عام زبان کو شاعری میں برتنے کا دعویٰ کرتا ہے۔ ''لیریکل بیلیڈز'' میں اس نے یہی کام کیا تھا۔ ''تمہید'' میں وہ اس کا جواز پیش کرتا ہے۔

ورڈ سورتھ شاعری کو دل کی آواز اور جذبات کا بے ساختہ اظہار کہتا ہے۔ اسے شہری زندگی سے دلچسپی نہیں ہے۔ اس کا زاویۂ نظر یہ ہے کہ ''نیچر'' کے ساتھ رہنے والا انسان شہری آدمی سے بہتر ہے۔ دیہات کی زندگی میں انسان کے جذبات نیچر سے ہم آہنگ رہتے ہیں۔ اسی لیے دیہات اور مناظر قدرت فطری شاعری کا بہترین موضوع ہیں۔ ورڈ سورتھ دیہاتیوں کی زبان کو سب سے زیادہ موزوں زبان سمجھتا ہے کیونکہ یہ لوگ نیچر کے ساتھ رہتے ہیں اور ان کے اسی تعلق سے زبان کا بہترین حصہ وجود میں آتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں وہ غلط راستے پر پڑ کر بہت دور نکل جاتا ہے۔ اسی فکری غلطی کی اصلاح کولرج کرتا ہے۔

ورڈ سورتھ اپنی ''تمہید'' میں یہ سوال اٹھاتا ہے کہ شاعر کیا ہے؟ اس کا جواب وہ خود یہ دیتا ہے کہ وہ تہذیب کا سکھانے والا نہیں ہے بلکہ ایک آدمی ہے جو دوسرے آدمی سے باتیں کر رہا ہے۔ وہ ایک ایسا آدمی ہے جس کا ادراک زندہ ہے۔ جس میں دوسروں کے مقابلے میں جذبات زیادہ ہیں۔ جو انسانی فطرت سے زیادہ واقف ہے۔ جو اپنے جیسے جذبات اور ارادوں کو دوسروں میں دیکھ کر ان پر غور کرتا ہے اور پھر ان کی تخلیق کرتا ہے۔ چونکہ شاعری بے ساختہ جذبات کا اظہار ہے اس لیے نہ تو اسے سیکھا جا سکتا ہے اور نہ اس کے بندھے ٹکے اصول ہو سکتے ہیں۔ شاعر معمولی انسان نہیں ہوتا۔ وہ کچھ مخصوص صلاحیتیں لے کر پیدا ہوتا ہے۔ اسی لیے ''انفرادیت'' شاعر اور شاعری دونوں کے لیے ایک اہم چیز ہے۔

شاعری کے مقصد کے سلسلے میں ورڈ سورتھ کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ شاعری کا کام علم دینا نہیں ہے اور نہ ہدایت کرنا ہے بلکہ فوری مسرت بہم پہنچانا ہے۔ شاعری سماجی عمل بھی نہیں ہے بلکہ تمام علوم کی روحِ لطیف ہے۔ یہ وہ روشنی ہے جو ہر علم کے چہرے پر چمکتی ہے۔ علم دُور کی چیز ہے۔ شاعری

اس میں روح پھونک کر اسے قریب تر کر دیتی ہے۔ سائنسی ایجادات بھی خشک چیزیں ہیں لیکن شاعر ان میں جذبات داخل کر کے انہیں زندہ کر دیتا ہے اور اس طرح ہمارے قریب لے آتا ہے۔

اس اندازِ فکر سے شاعری عقل کے دائرے سے باہر نکل آئی اور اس کا تعلق ''تخیل'' سے قائم ہوگیا۔ اب وہ ایسے جذبات کا اظہار ہوگئی جو حالتِ سکون میں اچانک حافظے میں آ گئے ہوں۔ یہیں سے تخلیقی عمل شروع ہوتا ہے۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ ورڈسورتھ شاعر کو نہ منطقی نظر سے دیکھ رہا ہے اور نہ اخلاقی نقطۂ نظر سے۔ وہ اس کی نفسیات تک پہنچنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس عمل سے شاعر اور اس کے قارئین کا رشتہ بھی واضح ہو جاتا ہے۔ جذبات ہی اصل چیز ہیں اور شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ ان جذبات کو دوسروں تک اس طور پر پہنچا دے کہ وہ بھی ان کو اسی طرح محسوس کر سکیں جس طرح خود شاعر نے کیا ہے۔ شاعری ایک قسم کے پراسرار رشتے کو جنم دیتی ہے جو دو انسانوں کے درمیان قائم ہو جاتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ورڈسورتھ انگریزی ادب کی روایت سے الگ نہیں ہوتا۔ وہ ارسطو اور ہوریس کی کورانہ تقلید کے بجائے چوسر، اسپینسر، شیکسپیئر اور ملٹن کی روایت سے روایت بناتا ہے۔ اس کی فکر روسو سے متاثر ہے اور ''نیچر کے اولین اصولوں'' پر شاعری کی بنیاد رکھتا ہے۔ وہ کلاسیکیوں کا سخت مخالف ہے۔ وہ فن کے بجائے حقیقت اور جذبات پر زور دیتا ہے۔

تمہید کو پڑھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی ایک قسم کی نظم ہے جو ایک خاص قسم کی شاعری کا ذوق پیدا کرنے کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس میں جہاں کہیں ورڈسورتھ تنقیدی مباحث پر اظہارِ خیال کرتا ہے وہیں وہ الجھ جاتا ہے مثلاً جب وہ کہتا ہے کہ نظم ونثر کی زبان میں کوئی فرق نہیں ہے اور پھر یہ بھی پوچھتا ہے کہ آخر اس نے بحروں کا استعمال کیوں کیا، تو وہ الجھ کر رہ جاتا ہے۔ ورڈسورتھ کی فطرت شاعر کی فطرت ہے جو نظم میں اپنا اظہار کر سکتی ہے۔ وہ نقاد نہیں ہے کہ اسباب وعلل پر روشنی ڈالے۔ یہی وہ تشنگی ہے جسے کولرج دُور کرتا ہے اور ان سوالوں کا ایسا تسلی بخش جواب دیتا ہے کہ یورپ کی تنقید آج بھی اس کے حوالے کے بغیر نامکمل ہے۔

کولرج

ورڈسورتھ کی ''تمہید'' کے سترہ سال بعد کولرج (۱۷۷۲ء- ۱۸۳۴ء) نے ''بایو گرافیا لٹریریا'' لکھی۔ اس تصنیف میں کولرج نے ورڈسورتھ کے عام خیالات سے اتفاق لیکن اس کی توضیح سے اختلاف کیا۔ کولرج نے بتایا کہ دیہاتیوں کی زبان کے بارے میں جو کچھ ورڈسورتھ کہتا

ہے، غلط ہے۔ دیہاتی بہت محدود احساسات کے مالک ہوتے ہیں اور ان کی زبان بالکل میکانکی ہوتی ہے۔ بہترین زبان صرف ان کی زبان کو صاف کرنے سے حاصل نہیں ہوسکتی اور اگر ان کی زبان سے دیہاتی پن صاف کردیا جائے تو اس میں اور ایک تعلیم یافتہ و مہذب انسان کی زبان میں کوئی فرق نہیں رہے گا۔ کولرج کے اس بیان کے بعد ورڈسورتھ کے نظریۂ زبان کی بنیاد ہی بیٹھ جاتی ہے۔ مگر ورڈسورتھ کی بات اس حد تک ضرور ٹھیک ہے کہ وہ مصنوعی زبان کے خلاف علم بغاوت بلند کرتی ہے۔ کولرج کے نزدیک بہترین زبان مفکروں کی زبان ہے مگر ضروری ہے کہ ان کے مخصوص فقروں اور اظہار بیان کو روایتی نہ بننے دینا چاہیے۔ اپنی اس تصنیف میں کولرج منطق، فلسفہ اور مابعد الطبیعیات کی طویل بحثیں اٹھاتا ہے اور واضح کرتا ہے کہ شاعری کی زبان دیہاتی کی زبان نہیں بلکہ ایک معیاری زبان ہونی چاہیے جو روزمرہ کی معیاری زبان سے قریب ہو اور جس میں شاعر حسب ضرورت اضافہ اور تبدیلی کرتا رہے۔ زبان کے سلسلے میں یہی تخلیقی آزادی ہے۔

ورڈسورتھ نے کہا تھا کہ نظم و نثر کی زبان میں کوئی فرق نہیں ہے۔ کولرج اس بحث کو بھی اٹھاتا ہے۔ وزن اور بحر کے مسئلے پر تفصیل سے اظہار خیال کرتا ہے۔ بحر کی ضرورت کو مختلف پہلوؤں سے دیکھتا اور مثالوں سے واضح کرتا ہے اور اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ایک زبان نظم کے لیے موزوں ہوتی ہے اور ایک نثر کے لیے۔ بلکہ بحر کے وجود سے خود نثر کی زبان میں بھی فرق آجاتا ہے۔ کولرج بحر کے نفسیاتی اثر پر بحث کرتا ہے اور خود ورڈسورتھ کے کلام کا مطالعہ کرکے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ اس کی نظموں میں جہاں نثر کی زبان استعمال ہوئی ہے وہاں شاعرانہ اثر ختم ہوگیا ہے۔ اس سطح پر ورڈسورتھ کا نظریہ قابل عمل نہیں ہے۔

رومانی تنقید کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ورڈسورتھ اور کولرج کو ساتھ ساتھ پڑھا جائے۔ رومانی تنقید کا بنیادی مسئلہ طرز ادا، زبان اور بحر کے استعمال کا مسئلہ تھا۔ کلاسیکیوں نے شاعر کو پابند کردیا تھا اور شاعر لکیر کا فقیر بن کر رہ گیا تھا۔ ورڈسورتھ اپنی ''نئی شاعری'' کے ذریعہ اسے آزاد کرتا ہے اور کولرج اس آزادی کا تنقیدی جواز فراہم کرتا ہے۔ کولرج کا کارنامہ صرف یہ نہیں ہے کہ اس نے ورڈسورتھ کی لغزشوں کی اصلاح کرکے ان میں ایک توازن پیدا کردیا بلکہ رومانی نظریۂ شاعری کے سلسلے میں جو باتیں اور جو مسائل پیدا ہوئے ان کی بہترین وضاحت بھی کولرج کے ہاں ملتی ہے۔ وہ اکثر طول طویل بحثوں میں الجھ جاتا ہے مگر جو نقطۂ نظر وہ پیش کرتا ہے، جن باتوں کی وہ وضاحت کرتا ہے اور جس مخصوص تنقیدی زبان میں وہ اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے وہ دائمی اہمیت

کے حامل ہیں۔ کولرج پہلا شخص ہے جس نے لفظ ''تخیل'' (Imagination) کو مخصوص تنقیدی معنی دیے اور اسے ارسطو کی ''نقل'' (Imitation) کا بدل بنا دیا۔ ''شاعرانہ فطرت'' کے بارے میں نئے خیالات پیش کیے۔ ''بایوگرافیا لٹریریا'' کا یہ حصہ مغرب کی تنقید میں آج بھی اہم ہے اور ہمیشہ اہم رہے گا۔

کولرج یہ سوال بھی اٹھاتا ہے کہ جب وہ اصول رد کر دیے گئے جو قدما نے وضع کیے تھے، تو پھر ادب کو پرکھنے کے لیے کون سے اصولوں سے کام لیا جائے؟ یہ سوال اٹھا کر وہ شاعری کی الہامی قوت پر زور دیتا ہے۔ یہ وہ پراسرار قوت ہے جو کبھی دھوکا نہیں کھاتی۔ شاعری سائنس سے متضاد چیز ہے۔ شاعری کا مقصد فوری طور پر متاثر کرنا ہے۔ ایک نظم مجموعی طور پر یہ اثر پیدا کر سکتی ہے۔ اس کے الگ الگ ٹکڑوں سے یہ اثر پیدا نہیں کیا جا سکتا۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ شاعر پیدائشی ہوتا ہے۔ موسیقی کی لہریں اس کی روح میں اٹھتی ہیں جن کا اظہار عروض کے ذریعہ ہوتا ہے۔ شاعر ایک ساز ہے اور اس کے تخلیقی اثر سے ہر صاحب ذوق کے دل کے تار بج اٹھتے ہیں۔

نظری تنقید میں ''بایوگرافیا لٹریریا'' اہمیت رکھتی ہے لیکن عملی تنقید میں اس کے وہ لیکچر اہم ہیں جو اس نے شیکسپیئر اور ملٹن پر دیے۔ کلاسیکی نقادوں نے، شیکسپیئر کے ہاں، اصولوں کے انحراف کے باعث، جن غلطیوں کی نشاندہی کی تھی، کولرج کی رائے میں یہ ''غلطیاں'' دراصل شیکسپیئر کے وہ اوصاف ہیں جن تک ہر شخص نہیں پہنچ سکتا۔ شیکسپیئر کے اس مطالعے کے بعد، شیکسپیئر کے بارے میں نقادوں کا رویہ بدل گیا اور شیکسپیئر کی تخلیقات میں نئے نئے رخ نظر آنے لگے۔ شیکسپیئر کے بارے میں نئی تنقید کا پیش رو بھی کولرج ہے۔ کولرج کی تنقید میں ساری رومانی تحریک اور اس کے اصول و مبادیات سمٹ آتے ہیں۔ ادب کے سلسلے میں کوئی بحث ہو کولرج کے ہاں اس کا سرا ضرور مل جاتا ہے۔

رومانی ادب نے مذاقِ سخن کو آزادی دلا کر اور شاعر کی ذات کو اہمیت دے کر عام آدمی کے ہاتھ میں ذاتی رائے اور بے اصولی کا ایک ایسا اصول دے دیا کہ آئندہ دور میں وہ توازن قائم نہ رہ سکا جو اچھے ادب کی بنیادی شرط ہے۔

وکٹر ہوگو

وکٹر ہوگو (۱۸۰۲ء–۱۸۸۵ء) رومانی تحریک کا ایک اور اہم نمائندہ ہے۔ رومانی نظریے نے، جیسا کہ میں پہلے کہہ آیا ہوں، فرانس میں جنم لیا لیکن فرانسیسی تنقید نگار انگریزوں سے زیادہ محتاط

نظر آتے ہیں۔ وہ اس بات پر بحث کرتے رہے کہ نو کلاسیکی نظریے کو اگر رد کیا جائے تو کس حد تک اور رومانی نظریے کو قبول کیا جائے تو کس حد تک؟۔ اس بحث نے ان کے فکر و اظہار میں ایک توازن پیدا کر دیا۔ لے دے کر وکٹر ہوگو ایک ایسا شاعر و نقاد ہے جسے پورے طور پر رومانی کہا جا سکتا ہے۔ اسؔ کے ڈرامے ''کروم ویل'' کا دیباچہ فرانسیسی رومانیت کی نمائندہ تحریر ہے۔

وکٹر ہوگو کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ رومانی فن جدید فن ہے۔ چونکہ زمانہ بدل گیا ہے، معاشرتی حالات اور تاریخی عوامل بھی بدل گئے ہیں اس لیے ان کے ساتھ فن کو بھی بدلنا چاہئے۔ وہ یہ اعلان کر کے نوجوانوں کو اپنے ساتھ جمع کرنا چاہتا ہے۔ وکٹر ہوگو یہ بھی کہتا ہے کہ ادب کا ''سماج'' سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ انسانی تاریخ کو وہ تین ادوار میں تقسیم کرتا ہے۔ ابتدائی، قدیم اور جدید۔ پہلے دور میں شاعر خدا سے قریب تھا۔ اس کی زندگی کے کوئی اصول نہیں تھے۔ اس کی شاعری دعا، حمد و مناجات تک محدود تھی اور اس کی فارم ''اوڈ'' (Ode) تھی۔ دوسرے دور میں مختلف قبیلے مل کر قوم بننے لگے۔ قوم نے مل کر کارنامے انجام دیے، عظیم فتوحات کیں، معرکے سر کیے۔ شاعروں نے ان قومی کارناموں کو ''ایپک'' (Epic) کی شکل میں پیش کیا۔ ٹریجیڈی بھی ایپک کی ایک صورت ہے۔ تیسرے دور میں عیسائیت نے انسانی معاشرے کو بدل دیا اور اسی کے ساتھ جدید دور کا بیج بھی بو دیا۔ اس سے حزن و افسردگی کا جذبہ پیدا ہوا۔ انسان اپنی ذات کے بارے میں غور کرنے لگا اور اپنے اور دوسرے انسانوں کے دکھ درد بیان کرنے لگا۔ لہٰذا اس دور کے فن میں اعلیٰ و ادنیٰ ملے جلے نظر آتے ہیں۔ وکٹر ہوگو کے نزدیک اس کی بہترین مثال شیکسپیئر ہے اور اس دور کی سب سے اہم ہیئت (فارم) ''ڈراما'' ہے۔ یہی شاعری کی تکمیل کرتا ہے اور شاعری میں غنائی شاعری بھی شامل ہے۔

وکٹر ہوگو جتنے مباحث اٹھاتا ہے ان میں قدیم اصولوں اور قدما کی ''شائستگی'' کا کہیں ذکر نہیں ملتا۔ وہ اپنے قلم اور فکر سے کلاسیکیت اور نو کلاسیکیت کو روند ڈالتا ہے اور کہتا ہے کہ سچا شاعر، نپولین کی طرح آزاد ہے کہ وہ اپنے الگ انفرادی اصول قائم کرے۔ وہ کہتا ہے کہ ''قدیم نظریوں اور قدیم شاعرانہ اصولوں کو ہتوڑے سے پاش پاش کر دو۔ اس پلاستر کو توڑ ڈالو جو فن پر چڑھا ہوا ہے۔ اصول اور ماڈل کوئی چیز نہیں ہے۔ فن اور نیچر دو مختلف چیزیں ہیں۔ ڈراما فطرت کی نقل نہیں کرتا بلکہ اس کو تیز کرتا اور آگے بڑھاتا ہے''۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ شاعر اپنے ماضی کو نئے معنی اور نئی زندگی عطا کرے۔ اسی لیے ہوگو تاریخی ڈرامے کو سب سے موزوں صنف ادب کہتا ہے۔ وہ نظم کو آزاد کرنا چاہتا ہے۔ اسے عروض و قافیہ سے نجات دلانا چاہتا ہے لیکن ساتھ ساتھ اس بات پر بھی زور

دیتا ہے کہ آزادی کے معنی یہ ہیں کہ نظم میں بے ساختگی ہو۔ شاعر کا ''خلوص'' اس میں رنگِ اثر گھول رہا ہو۔ وکٹر ہوگو کہتا ہے کہ سترھویں صدی کی فرانسیسی انیسویں صدی میں نہیں چل سکتی۔ ہر طرف ترقی کی فضا ہے۔ تبدیلیاں آچکی ہیں اور آ رہی ہیں۔ نئی تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ اس فضا کا ادراک کرے اور مذاق سلیم پیدا کرے۔

وکٹر ہوگو کے خیالات کا ورڈ سورتھ اور کولرج سے مقابلہ کیجئے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ ان دونوں سے کہیں زیادہ انقلابی ہے اور یورپ کی رومانی تنقید کا ممتاز نمائندہ ہے۔

(۵) سائنس کا دور

سانت بیو

رومانی تحریک مغرب کے ادب وفکر میں ایک جوش کی طرح اٹھی اور ابال کی طرح بیٹھ گئی۔ اس نے عالم جذب میں جو کچھ کہا اس میں بہت سی باتیں سچی تھیں لیکن ان میں توازن پیدا کرنے کی ضرورت تھی۔ یہ تحریک قدیم اصولوں سے بغاوت اور اُن سے نجات و آزادی حاصل کرنے کا ایک ذریعہ تھی۔ بغاوت منفی قوتوں کو ابھارتی ہے اور مثبت قوتوں کو دباتی ہے۔ رومانی تحریک بھی اسی وجہ سے بہت دیر اور بہت دور تک نہ چل سکی۔ توازن زندگی کی سب سے بڑی ضرورت ہے۔ ابتدا میں ہوگو کے زیر اثر سانت بیو (۱۸۰۴ء-۱۸۶۹ء) بھی رومانی تحریک سے وابستہ رہا لیکن کچھ عرصے بعد اس نے لکھا کہ وہ رومانی جذباتیت سے تنگ آ گیا ہے اور کلاسیکی ادب کو ترجیح دیتا ہے۔ گوئٹے کی طرح وہ کلاسیکی ادب کے دائرے میں اس تمام ادب کو رکھتا ہے جو صحت اور مسرت سے تعلق رکھتا ہے۔ جو اپنے زمانے سے پورے طور پر ہم آہنگ ہو۔ ایسے اصولوں کا حامل ہو جو کسی معاشرے کی راہنمائی کرتے ہیں۔ اس کے برعکس رومانی ادب اس دور کی پیداوار ہوتا ہے جب معاشرہ استحکام سے عاری ہو۔ جب لکھنے والے ''بے اعتقادی'' کا شکار ہوں اور اسی لیے ہر قسم کی آزادی چاہتے ہوں۔ سانت بیو کلاسیکی روایت کا حامی ضرور ہے لیکن ''نو کلاسیکیت'' کے اصولوں کو تسلیم نہیں کرتا۔ وہ ایک طرف رومانیت کی جذبات پرستی، عدم توازن اور انتہا پسندی کو رد کرتا ہے تو دوسری طرف ان کے ''جذبۂ اثر'' کی قدر کرتا ہے۔ اسی لیے سانت بیو کی تنقید کو ''رومانی کلاسیکیت'' سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ اس نے کلاسیکیت اور رومانیت دونوں کی خوبیوں سے اپنی تنقید کو سنوارا۔ وہ بڑے سلیقے سے تمام

جدید و قدیم طریقوں کو استعمال کرتا ہے۔ وہ ایک طرف مبہم آرا سے نفرت کرتا ہے تو دوسری طرف اپنے دور کے تمام ذہنی رجحانات کو اصولی نظام سے پیوست کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس عمل میں وہ عظیم ہے۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ روایت کی دیکھ بھال بھی کرے اور مذاق کی حفاظت بھی کرے۔ نقاد ادب کے رجحانات پر براہ راست اثر انداز ہوتا ہے اور یہ کام وہ اسی وقت کر سکتا ہے جب وہ نہ تو شدت پسند ہو اور نہ متعصب۔ اس میں بے حساب قوتِ برداشت ہو۔ وہ غیر جانبدار ہو اور اپنی ذات سے بلند ہونا بھی جانتا ہو۔ اسی سطح پر سچائی کی تلاش کی جا سکتی ہے۔ فیصلے کا بنیادی اصول بھی سچائی کی تلاش ہے۔

سانت بیو نے یہ کام توازن کے ساتھ انجام دیا۔ اس نے اپنی ذہنی قوت سے تنقید کو ایک اہم اور الگ صنف ادب بنا دیا۔ اس نے کوئی نیا نظریہ یا اصول کا کوئی نظام پیش نہیں کیا بلکہ قدیم و جدید کا امتزاج اس کا اصل کارنامہ ہے۔ وہ سب نقادوں میں سب سے زیادہ مطمئن کرنے والا نقاد ہے۔ وہ انفرادیت کا قائل ہے۔ اپنے ذوقِ ادب، مذاقِ سلیم اور قوتِ فیصلہ پر اسے اعتماد ہے۔ وہ ادب کا طالب علم بھی ہے اور معلم بھی۔ وہ اپنے ساتھ پڑھنے والے کو لے جاتا ہے اور پڑھنے والا اس کی رائے سے اتفاق کرے یا نہ کرے لیکن اس کے اندازِ نظر کی اہمیت تسلیم کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ سانت بیو کہتا ہے کہ نقاد کا فرض یہ ہے کہ وہ پہلے ایک مصنف کو جتنی اچھی طرح ہو سکے سمجھے، اس کے بارے میں تمام معلومات حاصل کرے اور پھر اس کے بارے میں رائے دے۔

ابتدائی دور کے ایک مضمون میں وہ لکھتا ہے کہ ''شاعری میں اچھا اور برا موضوع کوئی معنی نہیں رکھتا۔ ہاں اچھے اور برے شاعر ضرور ہوتے ہیں''۔ سولھویں صدی عیسوی میں علم طبعیات سائنس میں سب سے اہم علم سمجھا جاتا تھا اور سارا معاشرہ ذہنی و فکری سطح پر قانون اور اصولوں پر غیر معمولی زور دیتا تھا۔ انیسویں صدی میں علم حیاتیات کو سب سے زیادہ اہمیت دی گئی اور اسی لیے اصولوں کے بجائے انسان اور اس کی زندگی کا مطالعہ اہمیت اختیار کر گیا۔ سانت بیو تنقید میں اسی مطالعہ کو اپناتا ہے اور مصنفین کے بارے میں ساری معلومات حاصل کرنے پر زور دیتا ہے۔ وہ کس نسل سے تعلق رکھتا ہے؟ اس کا بچپن کیسا گزرا؟ اس کے خاندانی حالات کیا تھا؟ اس کی تعلیم و تربیت کس طور پر ہوئی؟ اس کا ماحول کیا تھا؟ اس انداز فکر کا نتیجہ یہ ہوا کہ زمانے کا تصور نقاد کے لیے ضروری ٹھہرا اور تنقید کا مطالعہ جینیس کا مطالعہ ٹھہرا۔ مصنف اپنی دنیا سے الگ کوئی فرد نہیں ہے۔ وہ ایک گروہ کا فرد ہے۔ یہ گروہ اتفاقی طور پر یا زبردستی وجود میں نہیں آتا بلکہ فطری عوامل اس کی تشکیل

کرتے ہیں۔ سانت بیو لکھتا ہے کہ ایک نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ تنقید لکھتے وقت ان سب باتوں کا خیال رکھے۔

سانت بیو اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ وہ تنقید جو کسی ایک نظریے کے تحت ہوتی ہے بڑی آسان چیز ہے اور اسی لیے غلط ہوتی ہے۔ وہ ذہنِ انسانی کو بہت آگے تک نہیں لے جا سکتی۔ ادب اور ادب کی تخلیق بڑا پیچیدہ کام ہے۔ اسی لیے نقاد کے سامنے اس سے بھی زیادہ مشکل، بڑا اور پیچیدہ کام ہوتا ہے۔ اسے تخلیق کے بعد مصنف اور اس کی تخلیق کا مطالعہ کرنا ہوتا ہے۔ اسے مصنف کو پھر سے دریافت کرنا ہوتا ہے۔ اسی لیے سانت بیو اس بات پر زور دیتا ہے کہ مصنف کے حالاتِ زندگی کا مطالعہ کیا جائے اور یہ مطالعہ جتنا مکمل اور گہرا ہوگا اتنا تنقید کے نقطۂ نظر سے مفید اور اہم ہوگا۔ یہ بہت مشکل کام ہے۔ سانت بیو کہتا ہے کہ سائنس دان کا کام بھی اتنا مشکل نہیں ہے جتنا نقاد کا کام ہے۔ مگر ساتھ ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ریسرچ اور تحقیق ہی کافی نہیں ہے۔ نقاد کا اصل کام تو یہ ہے کہ وہ مصنف اور اس کی تخلیق کو پھر سے تخلیق کرے۔ اسی لیے نقاد میں شاعر کی صفات بھی ہونی چاہئیں اور سائنس دان کی بھی۔ تنقید، تحقیق و تلاش میں سائنس کی طرح ہے اور تخلیق میں شاعری کی طرح۔

سانت بیو زندگی بھر یہی کام کرتا رہا۔ اس کے ہاں علم بھی ہے اور تخلیق کا کیف بھی۔ وہ کسی مخصوص نظریے کا پابند نہیں ہے۔ وہ عملی تنقید کی روایت پر چلتا ہے۔ ہمدردی کے ساتھ ہر مصنف کا مطالعہ کرتا ہے اور اپنی ذکاوت اور اندازِ نظر سے اسے زندہ کر دیتا ہے۔ اس کے ہاں سچائی کا بہت وسیع تصور ہے۔ وہ اپنی رائے پر قائم رہتے ہوئے بھی دوسروں کی رائے کا احترام کرتا ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتا ہے کہ ''اگر دو نقاد ایک ہی مصنف کے بارے میں رائے دینے میں اختلاف کرتے ہیں تو میں سمجھ لیتا ہوں کہ وہ اس کی ایک ہی تصنیف پر توجہ نہیں دے رہے ہیں۔ اگر دونوں کا علم وسیع ہو جائے تو دونوں اتفاق کرنے لگیں گے''۔

سانت بیو نے بہت لکھا اور تنقید کے وجود میں مختلف علوم و فنون کو نچوڑ کر اسے وسعت دی اور اسے ایک عظیم فن بنا دیا۔ مغرب کے تنقید پر سانت بیو کا اثر بہت گہرا ہے۔

تائین

تائین (۱۸۲۸ء-۱۸۹۳ء) سانت بیو کا شاگرد تھا لیکن وہ اس کے طریق کار کو ناکافی سمجھتا ہے۔ وہ خود کو سائنس کے دور کا انسان سمجھتا ہے اور اس لیے تنقید کو بھی سائنس بنانا چاہتا ہے۔ وہ

کہتا ہے کہ ''نیچرل سائنس'' کی طرح اخلاقی سائنس کے لیے بھی ویسی ہی گنجائش ہے۔ تاریخ بھی دوسرے علوم کی طرح اپنے قوانین تلاش کرسکتی ہے۔

تائین میں سانت بیو کا سا اعتماد نہیں ہے۔ اس لیے وہ مصنف کی انفرادیت سے انکار کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ہر مصنف اپنے دور کی پیدائش ہوتا ہے۔ ادبی کام محض کسی ایک فرد کے تخیل کی پیداوار نہیں ہوتا، وہ کسی جذباتی ذہن کی بھڑاس کا نتیجہ بھی نہیں ہوتا بلکہ اپنے عہد، اپنے زمانے کے اصول وعوامل کا عکس ہوتا ہے۔ اسی لیے مصنف کے مطالعے سے ایک مخصوص ذہن کا پتا چلتا ہے۔ اس بات سے تائین اس نتیجے پر پہنچا کہ ادبی کارناموں سے یہ معلوم کرنے کی کوشش کی جائے کہ صدیوں پہلے لوگ کیسے سوچتے تھے؟ ان کا اندازِ فکر کیا تھا؟ ان کا ذہن کن کن اثرات سے بنا تھا؟ وہ تنقید کو پورے عزم وارادہ کے ساتھ سائنس بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی لیے وہ ادب کا مطالعہ بھی ایسے کرتا ہے جیسے ایک ماہر حیاتیات کسی ''نوع'' (Species) کا کرتا ہے۔ تائین کہتا ہے کہ ادبی کام بھی اُس گھونگے کی طرح ہے جس کے اندر ایک زندہ اور نامیاتی وجود چھپا ہوا ہے۔ وہ اس وجود کو حیاتیات کی طرح جاننا اور سمجھنا چاہتا ہے۔ اس کا زاویۂ نظر یہ ہے کہ ہر کتاب کے پس منظر میں ایک آدمی ہوتا ہے۔ ہمیں اس آدمی کا مطالعہ کرنا چاہئے۔ اس کی ظاہرہ صفات کے مطالعے سے کچھ حاصل نہیں ہوگا۔ ہمیں اس کی نفسیات کا اور ان تمام اثرات کا، جن سے اس کا ذہن تعمیر ہوا ہے، جائزہ لینا چاہئے۔ اگر ہم اتنا کرلیں تو سانت بیو کی پیروی ہوگئی۔ لیکن تائین کہتا ہے کہ یہاں رک جانے سے کام نہیں چلے گا۔ نقاد کا سفر اس سے آگے ہے۔ ہمیں ان اسباب کو تلاش کرنا چاہئے جو اس تخلیق کا اصل محرک تھے اور یہ اسباب ہمیں اس آدمی میں، اس کے گرد وپیش و ماحول میں اور اس دور میں ملیں گے، جب وہ زندہ تھا اور تخلیق کر رہا تھا۔ نسل، ماحول اور زمانے کے مطالعے سے ہم قدیم ادب کو، ماضی کے ادب کو سمجھ سکتے ہیں۔ اگر ہم نے ان تینوں چیزوں کا اندازہ لگا لیا تو ہم آئندہ دور کی تہذیب کے خد وخال کا بھی اندازہ لگا سکیں گے۔ تائین کے نظریۂ تنقید کے مطابق ایک نظم یا ایک ناول کسی بڑے آدمی کی خودنوشت ہوتی ہے اور اس میں تاریخ دانوں سے زیادہ ہدایت بہم پہنچانے کی صلاحیت ہوتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ خوبصورت اور دلکش بھی ہوتی ہے۔ اس طرح تائین ادب کو عمرانیات (سوشیولوجی) کا تابع بنا دیتا ہے۔ تائین کا اثر ادب کے مطالعے اور خصوصیت کے ساتھ ادبی تاریخ کے مطالعے پر گہرا ہے۔

میتھیو آرنلڈ

تائین کی طرح میتھیو آرنلڈ (۱۸۲۲ء-۱۸۸۸ء) بھی سانت بیو سے متاثر تھا۔ آرنلڈ انگریزی ادب کے لیے وہی کام کرنا چاہتا تھا جو سانت بیو نے فرانسیسی ادب کے لیے کیا تھا۔ یونانی ادب سے اسے خاص لگاؤ تھا۔ اس ادب کی روح میں اسے وہ چیز دکھائی دی جو ''نوکلاسیکیت'' اور ''رومانیت'' دونوں سے بالاتر تھی۔ ابتدا اس نے شاعری سے کی اور اپنی نظموں پر جو دیباچے لکھے ان میں موضوع کی اہمیت پر زور دیا اور رومانی شاعری کے انتہا پسندانہ رویہ کو مطعون کیا۔ بعد میں اس نے پوری توجہ تنقید نگاری کی طرف دی اور نقاد کے منصب کے بارے میں کہا کہ نقاد کو نہ تو کلاسیکیوں کے بندھے ٹکے اصولوں کی لکیر کا فقیر کا ہونا چاہئے اور نہ رومانیوں کی طرح سارے اصولوں سے بالاتر ہونا چاہئے بلکہ اسے زمانے کے تقاضوں کے مطابق خود اصول وضع کرنے چاہئیں۔ ''مطالعۂ شاعری'' میں اس نے اس بات کا اظہار کیا کہ شاعری کا مستقبل بہت روشن ہے۔ اس دور میں جب عقائد متزلزل اور مذہب و فلسفہ بے اثر ہیں، شاعری ہی انسان کو تسکین دے گی اور ان دونوں کی جگہ لے لے گی۔ لیکن یہ کام وہی شاعری کرسکتی ہے جو اعلیٰ ہو۔ شاعری کو اعلیٰ بنانے کے لیے ضروری ہے کہ اس کا معیار بھی بلند ہو۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ ایسی شاعری کے لیے راہ ہموار کرے۔

اس سلسلے میں وہ اصول سامنے آتے ہیں جو آرنلڈ نے تنقید کے لیے وضع کیے۔ وہ شاعری کو ''تنقید حیات'' کہتا ہے۔ ''تنقید حیات'' کے الفاظ کے ذریعہ اس نے ارسطو کے لفظ ''نقل'' اور کولرج کے لفظ ''تخیل'' کو رد کردیا۔ وہ نقاد کو ذاتی اور تاریخی مغالطے سے بچنے کی تلقین کرتا ہے تاکہ وہ غیر جانبداری سے جائزہ لے کر فیصلہ کرسکے۔ ''تنقید کا منصب'' میں بھی وہ غیر جانبداری پر زور دیتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ نقاد کو عملی اور سیاسی جانبداری سے بھی بچنا چاہئے جس میں انگلستان کے اخبار پھنسے ہوئے ہیں۔ حقیقی تنقید غیر جانبداری کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ سچائی تک اور حقیقی کلچر تک اسی راستے سے پہنچا جاسکتا ہے۔ جیسے جیسے آرنلڈ کی فکر پختہ ہوتی گئی ویسے ویسے وہ کلچر اور اس کے مسائل کی طرف بڑھتا گیا اور آخر عمر میں تو وہ صرف اسی مسئلہ پر لکھتا رہا۔

آرنلڈ ادب کو ایک سمندر تصور کرتا ہے جس میں ہر ملک اور قوم کے ادب کے دریا آکر گر رہے ہیں۔ وہ تمام یورپ کے ادب کو ایک ہی تاریخی ارتقا کے تسلسل میں دیکھتا ہے۔ یہ وہی نقطۂ نظر ہے جس نے اتنی مقبولیت حاصل کی کہ آج تک ادب کو اسی زاویے سے دیکھا جاتا ہے۔ ایلیٹ کا نقطۂ نظر بھی یہی ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک ادب کی تاریخ میں دو قسم کے دور آتے ہیں۔ ایک میں

تنقیدی عمل مواد جمع کرتا ہے۔ فکر اور خیالات کو اکٹھا کرتا ہے اور تخلیقی دور کے لیے راہ ہموار کرتا ہے۔ پھر ایک دور ایسا آتا ہے جب تخلیق اپنے کمال کو پہنچتی ہے۔ مثال میں وہ عہد ایلزبتھ کو پیش کرتا ہے۔ عہد ایلزبتھ میں انگریزی معاشرہ تنقیدی فکر و نظر سے روشناس ہوا اور ان کا شعور حاصل کر کے زندہ ہوگیا۔ اسی لیے شیکسپیئر اور اس کے معاصرین عظیم ہیں۔ اٹھارویں صدی کو وہ عہد ایلزبتھ کی تخلیقی ریل پیل کا ردعمل کہتا ہے۔ اس دور میں ذہن اور کلچر اور عقل سلیم کے عام ہو جانے کی وجہ سے صحیح نثر وجود میں آتی ہے۔ پھر رومانی دور آتا ہے۔ اس میں ذہنی و فکری فضا مفقود ہو جاتی ہے۔ انگریزی شعراء فکر و خیال سے بے تعلق ہو جاتے ہیں حالانکہ ضرورت تھی کہ وہ گوئٹے کی طرح سوچتے اور لکھتے۔

شاعری کے سلسلے میں اس کا ایک نقطۂ نظر تو وہ ہے، جس کا ذکر اوپر آچکا ہے، یعنی وہ شاعری کو فلسفہ و مذہب کا بدل سمجھتا ہے۔ دوسرا نقطۂ نظر یہ ہے کہ شاعری کا مقصد اخلاقی ہے۔ آرنلڈ کے اصولوں سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ شاعری اپنے پڑھنے والوں کی فکر و نظر میں خاص تبدیلی پیدا کرتی ہے۔ اسی لیے وہ ورڈسورتھ اور گوئٹے کی شاعری کی شفا بخش قوت کی تعریف کرتا ہے۔ گہری اثر آفرینی شاعری کی سب سے اہم صفت ہے۔ شاعری انسان کی اخلاقی و روحانی فطرت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ کیٹس اور ٹینی سن کے مطالعے میں، جہاں وہ ان کے فن کی تعریف کرتا ہے، وہاں اخلاقی گہرائی بھی اس کے پیش نظر رہتی ہے۔ آرنلڈ لکھتا ہے کہ شاعری تین قسم کی ہوتی ہے۔ ایک سوال کرنے والی شاعری جیسے کلف (Clough) کی شاعری، دوسری قسم کی جہان رنگ و بو کی شاعری ہے، سطحی رنگینی کی حامل جیسے ٹینی سن کی شاعری اور تیسری قسم کی شاعری کا نمائندہ شیکسپیئر ہے، جو مبہم طریقے پر عظیم ہے۔ ان کے علاوہ شاعری کی ایک اور بھی قسم ہے، جو ورڈسورتھ، گوئٹے، ملٹن، دانتے اور ہومر کے ہاں ملتی ہے۔ یہ شاعری اثر کے اعتبار سے تسکین دیتی ہے اور یہی وہ شاعری ہے جو مذہب کی جگہ لے سکتی ہے۔

شاعری کو پرکھنے کے لیے وہ ''کسوٹی'' کا اصول پیش کرتا ہے۔ نقاد کو چاہئے کہ وہ ہومر، ورجل، دانتے، ملٹن اور شیکسپیئر کے بہترین حصے اپنے سامنے رکھے اور جب کوئی نئی تخلیق سامنے آئے تو اسے ان بہترین حصوں کی کسوٹی پر کسے۔ وہ مثالوں سے اپنے اس اچھوتے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتا ہے لیکن یہ اصول خود اس کے خلاف اس لیے جاتے ہیں کہ کسی شاعر کی خوبیوں کا صرف چند مصرعوں یا ایک بند سے اندازہ نہیں ہوسکتا۔ ہر عظیم شاعری کو پہچاننے کے لیے وہ ''فکری سنجیدگی'' کا اصول وضع کرتا ہے اور اس سے تمام انگریزی شاعری کو دیکھتا ہے۔ چوسر میں اسے فکری سنجیدگی نظر

نہیں آتی۔ شیکسپیئر، ملٹن اور اسپنسر میں اسے یہ صفت نظر آتی ہے۔ برنس میں بھی یہ نہیں ہے لیکن گرے میں، حالانکہ وہ محدود شاعر ہے، یہ صفت موجود ہے۔ ورڈسورتھ ایک مثالی شاعر ہے۔ آرنلڈ تمام یورپ کے شاعروں کا ''تنقید حیات'' کے اصول سے مطالعہ کرتا ہے۔ اس لحاظ سے گوئٹے اسے اس دور کا سب سے بڑا شاعر اور ایک عظیم ترین نقاد نظر آتا ہے۔

آرنلڈ شاعری کو موضوع کے لحاظ سے اہمیت دیتا ہے۔ اس میں فکر، خیال اور شعور شامل ہیں۔ آنے والے دور کے نقاد بھی اس کی پیروی میں موضوع کی اہمیت پر زور دیتے رہے۔ اس کا یہ فقرہ All depends on the subject انیسویں صدی کی تنقید پر حاوی ہے۔ موضوع پر زور دینے کے باوجود وہ طرز ادا اور عروض کی اہمیت کو بھی نظر انداز نہیں کرتا۔ ملٹن کے سلسلے میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ ''بڑا فنکار بڑا ہی ہوتا ہے خواہ اس کا موضوع کچھ بھی ہو''۔ شان دار طرز (Grand Style) کے نقطۂ نظر سے جب وہ شاعری کو دیکھتا ہے تو یہی کہتا ہے کہ شاندار طرز کے لیے شاندار موضوع بھی ہونا چاہئے۔ اس کے جملے تنقید کی زبان میں ضرب المثل کا درجہ اختیار کر گئے ہیں۔ ہم اس سے اختلاف کریں یا اتفاق، اس کے فقروں کو، اس کے انداز فکر کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔

عمر کے آخری حصے میں مذہب اور کلچر سے اس کی دلچسپی بڑھ گئی تھی لیکن شاعری اور تنقید سے وہ اسی طرح وابستہ رہا۔ اس دور میں اس نے شاعری کو تنقید کا تابع اور پھر تنقید کو کلچر اور مذہب کا تابع بنانے پر زور دیا۔ آرنلڈ کا عقیدہ یہ تھا کہ تنقید کی اصلاح کا کام کلچر سے شروع کرنا چاہئے۔ اسی لیے کلچر کے بارے میں لکھتے ہوئے بھی تنقید و شاعری اس کے پیش نظر رہتی ہیں اور وہ ان دونوں کو کلچر ہی کا ایک حصہ سمجھتا ہے۔ وہ اس انداز نظر کا بانی ہے۔ بیسویں صدی میں ٹی ایس ایلیٹ نے بھی اسی راستے کو اختیار کیا۔

آرنلڈ نے تنقید کو محدود دائرے سے نکال کر اسے بڑی وسعت دی۔ ادب تنقید حیات ہے اور تنقید کے منصب یہ ہے کہ وہ زندگی کے تمام حالات وعوامل کا جائزہ لے۔ اس میں معاشرتی، فکری، تعلیمی اور مذہبی پہلو بھی شامل ہیں۔ اس طرح وہ تنقید کا ایک نیا نصب العین متعین کرتا ہے۔ یہ دائرہ جب بڑا ہو جاتا ہے تو کلچر کا دائرہ بنتا ہے جس میں سب کچھ شامل ہے۔ کلچر ''بہترین'' کے مطالعے کا نام ہے اور اس کا مقصد یہ ہے کہ عقل اور خدا کی مرضی کو جاری کرے۔ تنقید کا بھی یہی کام ہے کہ ''نہایت غیر جانبداری سے ان بہترین خیالات کو، جو دنیا بھر کے انسانوں سے حاصل ہوتے ہیں، سیکھے اور سکھائے''۔

ٹالسٹائی

جب آرنلڈ کا انتقال ہوا اس وقت ٹالسٹائی (۱۸۲۸ء-۱۹۱۰ء) کی عمر ساٹھ سال تھی۔ وہ اپنے عظیم ناول ''وار اینڈ پیس'' اور ''اینا کرینینا'' لکھ چکا تھا۔ آرنلڈ نے ٹالسٹائی کی تصانیف پڑھی تھیں اور ''اینا کرینینا'' کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار بھی کیا تھا۔ بعد میں ٹالسٹائی کی فکر ونظر میں جو تبدیلیاں آئیں انہوں نے اسے ایک نئے راستے پر ڈال دیا اور اس نے عیسائیت کا ایک اپنا تصور اور اس کے زیر اثر فن کا اپنا نظریہ وضع کیا۔ ''فن کیا ہے'' اس کی وہ تنقیدی تصنیف ہے جس میں اس نے فن کو اپنی نئی فکر کے تعلق سے دیکھا اور سمجھایا ہے۔

ٹالسٹائی نے فن کی اخلاقی اہمیت پر زور دیا اور اس بات پر افسوس کیا کہ انسان ایسے فن پر وقت خراب کر رہا ہے جس سے کسی قسم کا کوئی فائدہ نہیں پہنچتا۔ وہ یہ سوال اٹھاتا ہے کہ فن کا مقصد احساس جمال ہے مگر جب وہ جم[illegible] کے فلسفیوں کی فکر کو ٹٹولتا ہے تو اسے ابہام کے سوا کچھ نہیں ملتا۔ ساتھ ہی ساتھ وہ ایک مصنف اور دو[illegible] مصنف کے الفاظ میں ابہام دیکھتا ہے اور کہتا ہے کہ یہ سب لوگ فن کا مقصد لطف و مسرت سمجھتے ہیں، [illegible] ہے۔ ٹالسٹائی لکھتا ہے کہ فن وہ انسانی عمل ہے جس کے ذریعہ ایک شخص شعوری طور پر، کچھ ظاہری ذرائع سے، دوسرے شخص کو وہ جذبات بہم پہنچاتا ہے جو اس نے خود محسوس کیے ہیں تاکہ دوسرے لوگ بھی ان جذبات کو اسی طرح محسوس کرنے لگیں جس طرح فنکار نے انہیں محسوس کیا تھا۔ ٹالسٹائی کے نزدیک فن ''ابلاغ'' (Communication) ہے۔ ارسطو نے فن کو ''نقل'' کہا تھا۔ کولرج نے اسے ''تخیل'' کہا۔ میتھیو آرنلڈ نے اسے ''تنقید حیات'' کہا۔ ٹالسٹائی اسے ''ابلاغ'' کہتا ہے۔ فن کے مروجہ نظریے کی غلطی تلاش کرنے کے لیے وہ ساری تاریخ کا جائزہ لیتا ہے اور اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ یہ وہ نظریہ ہے جو حکمران طبقے نے عوام کو غلام بنانے اور زیر کرنے کے لیے بنایا ہے تاکہ فن مخصوص لوگوں کی اجارہ داری بنا رہے۔ امراء اور حکمرانوں کے جذبات محدود ہوتے ہیں اور ان کا فن تین موضوعات تک محدود ہوتا ہے۔ یا تو اس میں احساس افتخار ہوتا ہے یا زندگی سے بیزاری اور محرومی کا احساس ہوتا ہے یا پھر جنس کا اظہار ہوتا ہے۔ ٹالسٹائی کہتا ہے کہ عظیم فن وہ ہے جو سب انسانوں کی سمجھ میں آئے۔ یونانی اور عبرانی فنکار سارے معاشرے اور سب انسانوں کے لیے لکھتے تھے مگر آج یہ حال ہے کہ فن صرف منتخب لوگوں کے لیے تخلیق کیا جا رہا ہے اور شاعری بھی صرف شاعروں کے لیے کی جا رہی ہے۔ یہ کہنا کہ عام آدمی فن کو نہیں سمجھ سکتا غلط ہے، کیونکہ عام آدمی اور اکثریت ہمیشہ بہترین فن کو سمجھتی آئی ہے۔ اگر کوئی فن

اکثریت کو متاثر نہیں کرسکتا تو یہ اکثریت کی خطا نہیں ہے بلکہ وہ فن ہی اپنی جگہ خراب ہے۔ اچھا فن سب کے لیے ہوتا ہے۔ ٹالسٹائی کی توجہ عوام کی طرف ہے۔فن، مذہب کے بعد، عوام کے احساسات کو تشکیل دینے کا سب سے اہم ذریعہ ہے۔ ٹالسٹائی اس بات پر زور دیتا ہے کہ اب تک جسے فن کہا جاتا رہا ہے وہ جھوٹا فن ہے، جو صرف طبقۂ خواص کے لیے ہے۔ اچھے فن میں یہ صفت ہونی چاہئے کہ وہ ایک قوم کو متاثر کرکے بدل سکے، وحشی قبائل میں جو ڈرامے پیش کیے جاتے تھے وہ سچا فن تھا، جبکہ شیکسپیئر کا ''ہملٹ'' زندگی کی غلط ''نقل'' ہے۔

اس ساری صورت حال کا نتیجہ یہ ہے کہ جھوٹے سکے سچے سکوں کو ٹکسال باہر کر رہے ہیں۔ فنکار پیشہ ور ہوگئے ہیں اور صرف لوگوں کو خوش کرنے کے لیے لکھتے ہیں۔ اس جھوٹے فن کو سہارا دینے کے لیے پیشہ ور نقاد ہیں، جو اس فن کو آگے بڑھانے کے لیے اپنا قلم استعمال کر رہے ہیں اور مذاقِ فن کو بگاڑ رہے ہیں۔ ہر طرف فن کے ایسے دبستان قائم ہیں جو طرز و ہیئت کو غیر معمولی اہمیت دے کر اسے فن کا کمال کہتے ہیں۔ اس بحث کے دوران وہ یورپ کے عظیم فنکاروں کو رد کر دیتا ہے۔ فن کے غلط راستے پر پڑ جانے کی مثال میں وہ ''ویگنر'' کے ''اوپیرا'' (Opera) کو پیش کرتا ہے اور کہتا ہے کہ اس میں ہر وہ چیز موجود ہے جو بد مذاقی کی تعریف میں آتی ہے۔ گوئٹے کے ''فاؤسٹ'' (Faust) کے بارے میں وہ کہتا ہے کہ فاؤسٹ میں ایک حقیقی فن پارے کی ممتاز صفات یعنی کاملیت، وحدت اور مواد و ہیئت کا اٹوٹ رشتہ نہیں ہے۔ جدید فن چونکہ قنوطی اور جنس زدہ ہے اس لیے بیمار اور مبہم ہے۔

اچھے فن کا کام یہ ہے کہ وہ احساس کا اس طرح اظہار کرے کہ یہ احساس دوسروں تک، عام آدمی تک آسانی سے پہنچ جائے اور وہ بھی اس میں شریک ہوجائے۔ یہی ''ابلاغ'' ہے۔فن کی اصل قدر و قیمت یہ ہے کہ خود عالم انسانیت کے لیے اس کی قدر و قیمت کیا ہے؟ فن تو انسانی زندگی کی حالت ہے۔ اس کا کام انسان انسان کے درمیان تفہیم پیدا کرتا ہے۔ ٹالسٹائی کہتا ہے کہ لوگ فن کے ناقابل فہم ہونے کی بات کرتے ہیں لیکن فن اگر انسان کے مذہبی ادراک سے پیدا ہوا ہے تو وہ ہرگز ناقابل فہم نہیں ہوسکتا۔ مذہبی ادراک کے معنی ہیں خدا سے انسان کا رشتہ، جس کے ذریعہ انسان خدا سے اور انسان انسان سے متحد ہوجاتا ہے۔ اچھے فن میں تین صفات ہوتی ہیں:

(ا) ''انفرادیت'': دوسروں تک پہنچائے جانے والے احساس کی انفرادیت۔ چونکہ ہر شخص دوسرے شخص سے مختلف ہوتا ہے اس لیے اس کا احساس بھی انفرادی ہوگا اور جتنا وہ انفرادی ہوگا

اور جتنا وہ فنکار کی روح کی گہرائی سے پیدا ہوگا اتنا ہی وہ پرخلوص ہوگا۔

(۲) ''صفائی'': جس سے اس احساس کو دوسروں تک پہنچایا گیا ہے۔

(۳) ''خلوص'': فنکار اپنے احساس کے اظہار کے لیے اپنے اندرونی تقاضوں سے بے تاب ہو جائے۔ خلوص میں پہلی اور دوسری دونوں صفات شامل ہیں۔ اگر فنکار مخلص ہے تو وہ اپنے احساس کو اسی طرح پیش کرے گا جس طرح اس کا تجربہ کیا ہے۔

ٹالسٹائی کے نزدیک انسان کی فلاح آپس میں مل جل کر رہنے میں ہے۔ مستقبل کا فن ایک قوم کے تمام افراد مل کر پیدا کریں گے اور فن میں اسی وقت مصروف ہوں گے جب انہیں اس کی ضرورت محسوس ہوگی۔ ہر ذی علم اور اخلاقی آدمی اس سوال کا فیصلہ اسی طرح کرے گا جیسے افلاطون نے کیا تھا، جیسے کلیسا نے کیا تھا، جیسے مسلمان مصلحین نے کیا تھا۔ یہ بہتر ہے کہ سرے سے کوئی فن ہی نہ ہو بمقابلہ اس کے کہ ایسا فن ہو جیسا آج موجود ہے۔ ٹالسٹائی فن برائے زندگی یا فن برائے اخلاق کا سب سے زبردست حامی ہے۔

والٹر پیٹر

جس وقت ٹالسٹائی فن کے سلسلے میں یہ آواز بلند کر رہا تھا اس وقت یورپ میں ''ادب برائے ادب'' اور ''فن برائے فن'' کا بڑا چرچا تھا۔ والٹر پیٹر (۱۸۳۹ء-۱۸۹۴ء) اسی تحریک کا اہم نمائندہ ہے۔ وہ تنقید میں نہ صرف ذاتی تاثرات پر زور دیتا ہے بلکہ نقاد کے لیے ضروری سمجھتا ہے کہ وہ فن کی انفرادیت کو بھی سمجھے۔ وہ ان معنی میں سانت بیو اور میتھیو آرنلڈ کا پیرو ہے کہ ''ایک چیز کو اسی طرح دیکھا جائے جیسی کہ وہ ہے''۔ مثلاً ورڈسورتھ پر جو اس نے مضمون لکھا ہے اس میں وہ اس بات کی کوشش کرتا ہے کہ اس شعور تک پہنچ جائے جو شاعری کرتے وقت خود شاعر کا تھا۔ اس عمل سے وہ شاعر کی حقیقی امیج تخلیق کرنا چاہتا تھا۔ وہ رومانی نقاد ہے اور سارے یورپ کی رومانی تخلیقات سے گہری دلچسپی کا اظہار کرتا ہے۔ تجریدی خیالات سے اُسے نفرت ہے اور افلاطون کے خیالات کو اسی لیے بے معنی کہتا ہے۔ اس کے نظریے کے مطابق شاعری کو حقیقی وحسی ہونا چاہیئے۔ ہر فن غنائی (لیریکل) ہوتا ہے، جذباتی ہوتا ہے، گہرا ہوتا ہے مگر یہ سب کچھ اسی وقت ہوسکتا ہے جب وہ ''خلوص'' پر مبنی ہو۔ جب فنکار اس منزل پر پہنچ جاتا ہے تو مواد و ہیئت کا فرق مٹ جاتا ہے۔ وہ فارم پر زور دیتا ہے اور کہتا ہے کہ مواد بغیر فارم کے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ موسیقی اس کے نزدیک کامل فن ہے کیونکہ اس

میں مواد و ہیئت ایک جان ہوجاتے ہیں اور اسی لیے ہر فن کو موسیقی کی حالت تک پہنچنا چاہیے۔ ''تخیل'' ایک ایسی قوت ہے جو فطری تاثرات کو مرتفع کر کے اسے ایک ہیئت عطا کرتا ہے۔ فن صرف طبع زاد چیز نہیں ہے۔ الہامی قوتوں کے ساتھ علم و محنت بھی ضروری ہے۔

طرز ادا کے سلسلے میں والٹر پیٹر کا نقطۂ نظر اس کے مضمون ''طرز ادا کے بارے میں'' (On Style) سے واضح ہوتا ہے۔ یہ مضمون دو حصوں میں ہے۔ پہلے حصے میں اس نے رنگین و تخیلی طرز ادا کی حمایت کی ہے اور دوسرے حصے میں فلابیر کے نظریے پر بحث کی ہے۔ والٹر پیٹر ''ذاتی طرز'' کا حامی ہے جس کا مقصد زندگی کی ''نقل'' (ارسطو کے معنی میں) نہیں بلکہ ایک تاثر پیش کرنا ہوتا ہے۔ ایسا طرز ساری شاعرانہ خوبیوں اور موسیقانہ صفات سے معمور ہوگا۔ الفاظ کے انتخاب میں بھی وہ خاص قسم کے الفاظ کا پابند نہیں ہوگا بلکہ ہر علم اور ہر فن کے الفاظ استعمال میں لائے گا، مگر یہ سب کچھ توازن کے ساتھ ہوگا۔ تخلیقی سطح پر تخیل بھی بے لگام نہیں ہوتا بلکہ اس کی آزادی توازن حاصل کرنے کے لیے از خود پابندیاں عائد کر لیتی ہے۔ اس طرح ایک ایسا طرز وجود میں آتا ہے جس میں مصنف کی روح سرائیت کر جاتی ہے اور جس میں تاثرات و فضا کا ایک اتحاد ہوتا ہے۔ فلابیر سے وہ اسی لیے متاثر ہے۔ والٹر پیٹر لکھتا ہے کہ سارے اچھے اسالیب کا نچوڑ یہ ہے کہ ان میں ''بھرپور قوت اظہار'' ہوتی ہے۔ اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ طرز میں داخلی عنصر زیادہ ہو۔ داخلیت کے لیے یہ کافی نہیں ہے کہ وہ ذاتی تصور تک محدود رہ جائے بلکہ ضروری ہے کہ وہ اس تصور کو آفاقی سطح پر لے جائے۔

والٹر پیٹر بڑے فن کے بارے میں لکھتا ہے کہ بڑا فن بڑے مقصد کے ماتحت اپنے ذرائع پر قابو حاصل کرتا ہے۔ بڑے مقصد سے مطلب کوئی اخلاقی یا غیر ادبی مقصد نہیں ہے بلکہ زیادہ وسیع یا گہرا فنی اثر ہے۔ والٹر پیٹر کے ذہن میں فن کا ایک معیار ہے اور یہ وہی معیار ہے جو یونانیوں نے مقرر کیا تھا۔ مگر یونانیت ایک تاریخی چیز ہے جس کو پھر سے زندہ نہیں کیا جاسکتا۔ تمام قدیم ادوار اپنی جگہ صحیح ہیں۔ ہر زمانے کے سارے فن کار فن کی روح سے سروکار رکھتے ہیں اور ایک ہی کنبے کے فرد ہیں۔ یہ سب تخلیقی ذہن رکھتے ہیں اور تصورِ جمال ان کو ایک رشتے میں منسلک کیے ہوئے ہے۔ ہم جتنے متنوع عناصر کو یکجا کر لیں گے اتنا ہی اچھا ہے۔ ادوار، مختلف دبستان اور مختلف مقاصد کوئی معنی نہیں رکھتے۔ سب فنون آفاقی ہیں۔ والٹر پیٹر کے ہاں ہیئت بنیادی اہمیت کی حامل ہے اور سارے تصورات فن اسی کی کوکھ سے جنم لیتے ہیں۔

ہنری جیمس

یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر یہاں ہنری جیمس (۱۸۴۳ء - ۱۹۱۶ء) کا ذکر نہ کیا جائے۔ ہنری جیمس بنیادی طور پر ناول نگار ہے لیکن وہ پہلا ناول نگار ہے جس نے جدید ناول کے فن کے بارے میں سب سے اہم باتیں کہی ہیں۔ اب تک ناول کو محض ایک تفریح کی چیز سمجھا جاتا تھا، ہنری جیمس نے اپنے مضمون ''فکشن کا فن'' میں یہ بتایا کہ ناول نگاری بھی شاعری اور ڈرامے کی طرح ایک فن ہے۔ جیمس نے انگلستان اور فرانس کے ناولوں کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور ہر ناول نگار کے فن کی تہ تک پہنچ کر اصول اخذ کیے تھے۔ نقاد کی حیثیت سے اس نے تین اہم اصول قائم کیے۔ ایک یہ کہ ناول نگار میں گہری انسانی ہمدردی کا جذبہ ہو اور ساتھ ساتھ احساس لطافت اور تنوع بھی ہو۔ دوسرے یہ کہ وہ زندگی سے قریب رہے اور زندہ تجربوں کو ناول میں پیش کرے۔ تیسرے اسے اس بات کا بھی علم ہونا چاہئے کہ فنکار کا ذہن اپنے تجربے سے حاصل کیے ہوئے مواد کو ایک مخصوص ہیئت اور زبان کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ اسی عمل سے وہ تاثر پیدا ہوتا ہے جو فن کو فن بناتا ہے۔

ہنری جیمس نقاد کو محض ایک قاری کہتا ہے۔ ایک ایسا قاری جو اپنے تاثرات رقم کردیتا ہے۔ ہنری جیمس اس بات پر زور دیتا ہے کہ فن کو ''واقعیت'' سے ہمکنار ہونا چاہئے۔ اس نے بھوتوں کے قصے بھی لکھے ہیں لیکن ان قصوں میں بھی اس کا مقصد زندگی کی واقعیت کو واضح کرنا رہا ہے۔ اس کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ناول نگار ایک مورّخ ہوتا ہے اور تاریخ اس کا پلاٹ ہے۔ فن کے ذریعہ زندگی کا مکمل نقشہ سامنے آتا ہے اور اخلاقی سوالات بھی اسی میں موجود ہوتے ہیں۔ مکمل انسان میں اخلاقی اور ذہنی قدریں موجود ہوتی ہیں اور فن کے ذریعہ جب مکمل انسان پیش کیا جاتا ہے تو وہ ان قدروں کے ساتھ ہی پیش کیا جاتا ہے۔ اسی لیے ہنری جیمس ترگنیف، جارج ایلیٹ اور ہتھورن کو بہترین فنکار کہتا ہے، کیونکہ ان کی تخلیقات میں اخلاقی اقدار اور احساس جمال گھل مل کر ایک وحدت بن گئے ہیں۔ ناول کے فن میں وہ جذباتیت کو بُرا سمجھتا ہے اور انتہائی معروضیت پر زور دیتا ہے۔، اسی لیے وہ ان ناولوں کو، جن میں واحد متکلم کا صیغہ استعمال کیا جاتا ہے، بُرا سمجھتا ہے۔ وہ ناول کو ڈرامے سے قریب تر لانے کے لیے ڈرامائی اتحاد پر زور دیتا ہے مثلاً خود اس کے ناولوں کے بعض کردار ایسے ہیں جن کا ذہن اسٹیج کی طرح ہے اور جس طرح اسٹیج پر سارا قصہ نظر کے سامنے سے گزرتا ہے اسی طرح سارا قصہ اس کردار کے ذہن کے اسٹیج پر ہوتا ہے۔ ''ایمبیسیڈر'' کا ''لمبرٹ اسٹریتھر'' ایک ایسا ہی کردار ہے۔

ہنری جیمس ناول کی آزادی اور زندگی کی ترجمانی پر خصوصیت کے ساتھ زور دیتا ہے۔ ناول نگار کو ہر نقطۂ نظر پیش کرنے کی آزادی ہے لیکن یہ ضروری ہے کہ وہ زندگی کی صحیح ترجمانی کر رہا ہو۔ جیمس کرداری ناولوں کو فن سے خارج سمجھتا ہے اور فارم کو بہت اہمیت دیتا ہے۔ اسی لیے اس نے ٹالسٹائی اور دوستوفسکی کے ناولوں میں ''تعمیر'' کی کمی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ فلابیر کی وہ اسی لیے تعریف کرتا ہے کیونکہ ''مادام بواری'' میں ''فارم خود دلچسپ ہے''۔ فارم اور موضوع ایک دوسرے سے اسی طرح پیوستہ ہوتے ہیں جس طرح گوشت سے ہڈیاں۔ مکالمہ، پلاٹ اور بیان کی متوازن تقسیم اور ان کی ہم آہنگی و اتحاد سے ''فارم'' وجود میں آتی ہے۔ اس سے ناول کے تمام عناصر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور طرز ادا بھی اس سے الگ کوئی چیز نہیں ہے۔ ان تمام عناصر کے یکجا ہو جانے سے ناول کا ''شاندار فن'' پیدا ہوتا ہے۔ ناول کے بارے میں ہنری جیمس نے جو کچھ لکھا اس سے انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے درمیان ایک رشتہ قائم ہو گیا۔

کارل مارکس

کارل مارکس (۱۸۱۸ء-۱۸۸۳ء) کے معاشی و عمرانی نظریات نے مغرب کی ادبی تنقید پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ ادب بھی مارکس کے دائرہ فکر میں شامل ہے کیونکہ اس کے نزدیک ادب بھی، ہر تہذیبی کرشمے کی طرح، بنیادی معاشی نظام حیات کا تابع ہے۔ شاعری بھی انہی قوتوں سے وجود میں آتی ہیں جو قوتیں طبقات کو جنم دیتی ہیں، اس لیے ان قوتوں کو سمجھے بغیر شاعری کا سمجھنا مشکل ہے۔ مارکس یہ نہیں کہتا کہ معاشی نظام میں انقلاب آنے سے ادب کی دنیا میں بھی عظیم تصانیف وجود میں آئیں گی کیونکہ یہ حقیقت مارکس کے سامنے تھی کہ قدیم معاشی نظام نے بھی بڑا، آفاقی اور غیر معمولی ادب پیدا کیا ہے۔ اسی لیے مارکس کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ''فن کے سلسلے میں یہ بات واضح ہے کہ اس کے ارتقا کے ادوار سماج کے ارتقا کے ادوار سے ہم آہنگ نہیں ہیں''۔ اس لیے اگر ادب و فن سماج کے ساتھ چلتا تو ظاہر ہے کہ قدیم شاہکار بھی بے اثر ہو جاتے لیکن یہ شاہکار آج بھی پُر اثر اور بامعنی ہیں۔ مارکس کا مذاق ادب بہت ستھرا تھا۔ اس نے ادب کو پروپاگنڈا بنانے کے لیے کبھی نہیں کہا۔ اینگلز نے بھی اپنے دور کے پرولتاری ادیبوں پر طنز کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ان کے عمل سے ادب ادب نہیں رہا۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ مارکس کے معاشی نظریات کے زیر اثر جو پرولتاری ادب وجود میں آیا اس کا واضح مقصد ادب کو طبقاتی کشمکش کا آلۂ کار بنانا تھا۔ پرولتاریوں نے ادب کو

ایک ہتھیار کے طور پر استعمال کیا اور ساری دنیا کے ادب پر اس کے اثرات مرتب ہوئے۔

(۶) بیسویں صدی

بیسویں صدی کی تنقید کی سب سے نمایاں بات یہ ہے کہ اب تنقید کوئی ایسی تحریر نہیں رہی جس میں کسی شاعر یا ادیب نے اپنے فن کی مخصوص نوعیت و ماہیت پر روشنی ڈالی ہو۔ دوسری بات یہ ہے کہ اب تنقید معلموں، فلسفیوں، اور سائنس دانوں کے ہاتھ میں آ گئی ہے۔ تیسری بات یہ ہے کہ اب ضروری نہیں رہا کہ نقاد خود فنکار بھی ہو۔ ایک زمانے میں ٹی ایس ایلیٹ اور پروفیسر لیوس کے درمیان اس بات پر بحث بھی ہوئی تھی۔ ایلیٹ کا استدلال یہ تھا کہ شاعر کے بارے میں شاعر ہی رائے دے سکتا ہے۔ لیوس نے کہا کہ شاعر کا تنقیدی شعور محدود ہوتا ہے۔ وہ اپنی تخلیق کے حصار میں محصور ہوتا ہے اور جو کچھ کہتا ہے اس میں صرف وہ پہلو نمایاں ہوتا ہے جو خود اس کے فن پر پورا اترتا ہے۔ لیوس نے یہ بھی کہا کہ اگر شاعر کے بارے میں صرف شاعر ہی رائے دے سکتا ہے تو پھر شاعر ہی شاعر کو پڑھا کریں۔ نقاد جب کسی شاعر یا مصنف کا مطالعہ کرتا ہے تو وہ زیادہ معروضی ہوتا ہے۔ اس کے سامنے نہ صرف وہ شاعر یا مصنف ہوتا ہے بلکہ اس کی اپنی زبان کے دوسرے شاعر و ادیب بھی ہوتے ہیں۔ نہ صرف اپنی زبان کے بلکہ دوسری زبانوں اور ادبیات کے بھی۔ اس کے پاس علم بھی ہوتا ہے اور شعور بھی۔ اسی لیے ایک اچھا نقاد اپنے دور کے ادب کی راہنمائی بھی کرتا ہے۔ وہ روایت کی حفاظت بھی کرتا ہے اور مذاق ادب کو سنوارتا بھی ہے۔ بیسویں صدی کی تنقید میں فلسفی، سائنس دان اور علما بنیادی اہمیت کے مالک ہیں۔ وہ ادب کو ادیب کی نظر سے نہ بھی دیکھ رہے ہوں لیکن ادب کے مخصوص اثر کے تعلق سے انہوں نے اہم باتیں کہی ہیں اور ادبی فکر و نظر کو شدت سے متاثر کیا ہے۔

برگساں

برگساں (۱۸۵۹ء-۱۹۴۱ء) ایسے فلسفیوں میں سے ایک ہے جس نے ادب و فن، فنکار کی فطرت اور اس کے کام کے بارے میں قابل ذکر خیالات کا اظہار کیا ہے۔ برگساں نے فنکار کا مقام سائنس دان سے بلند رکھا ہے۔ اس کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ سائنس دان علم تک تحلیل و تجزیے کے ذریعہ پہنچتا ہے۔ اس کے ہاں تجربہ ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتا ہے۔ اس عمل کے ذریعہ وہ زندگی کے تسلسل کو

توڑ دیتا ہے اور زندگی کو ٹکڑوں میں تقسیم کر دیتا ہے۔ اس کے نزدیک زندگی ایک قدرتی عمل ہے اور اس کی اصل حقیقت وہ روح ہے جو تخلیق کرتی ہے۔ اس روح کو برگساں Elan Vital کہتا ہے۔ صرف فنکار کے پاس وہ قوت ہوتی ہے جس سے وہ الہام اور وجدان کے زور سے، مادہ پر حاوی آ کر حقیقت کی تہ تک جا پہنچتا ہے۔ برگساں سائنس کے تجرباتی و عقلی طریقوں کے بجائے براہ راست وجدان کو علم کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ زمانہ ایک اور مسلسل ہے جس میں ماضی و حال انسانی حافظے اور شعور کے لیے ایک اور ناقابل تقسیم ہیں۔

اپنے ایک مضمون ''قہقہہ'' (La Rue) میں برگساں یہ ثابت کرتا ہے کہ فلسفہ تنقید کی کیسے مدد کر سکتا ہے؟ اس مضمون میں وہ یہ سوال اٹھاتا ہے کہ فن کا مقصد کیا ہے اور جواب دیتا ہے کہ فنکار اشیاء کی اندرونی حالت کو، جو اس کے فارم اور رنگ میں چھپی ہوئی ہے، دیکھ لیتا ہے۔ اگر وہ اس جذبے تک پہنچ جائے جو عام صورت (فارم) کی تہ میں چھپا ہوتا ہے تو وہ شاعر ہوتا ہے۔ فنکار الفاظ کو نئی زندگی دے کر اس حقیقت کو ہمارے سامنے لا کھڑا کرتا ہے جو عام الفاظ کے ذریعہ نہیں دکھائی جا سکتی۔ اس طرح وہ حقیقت کے سامنے پڑے ہوئے پردوں کو ہٹا کر حقیقت کو ہمارے روبرو کر دیتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں غیر جانبداری ہوتی ہے جو اسے ''عینیت'' (Idealism) کی طرف لے جاتی ہے۔ اس طرح ہم ''عینیت'' کے ذریعہ ''حقیقت'' تک پہنچ سکتے ہیں۔

یہ اصول سمجھا کر وہ ان اصولوں کو ڈرامائی شاعری پر عائد کرتا ہے۔ شاعری داخلی حالت و کیفیت کا اظہار ہے۔ یہ حالت و کیفیت اس وقت شدت اختیار کرتی ہے جب وہ اپنے گرد و پیش کے لوگوں سے متصادم ہوتا اور کشمکش سے گزرتا ہے۔ انسان کو چونکہ مل جل کر ایک معاشرے میں رہنا ہے اس لیے وہ ان روایتی طریقوں کو سیکھتا ہے جو اس کے اندرونی جذبات کو چھپاتے ہیں۔ ڈراما ان جذبات کو حرکت میں لاتا ہے۔ ڈراما پڑھتے وقت ہم ڈرامے کے کرداروں میں دلچسپی نہیں لیتے بلکہ اپنے اندر چھپی ہوئی یادوں کو زندہ کرتے ہیں۔ اس طرح ڈراما ہمارے اندر سے، سطحی اور مفید زندگی کے پیچھے چھپی ہوئی حقیقت کو، کھینچ کر باہر لے آتا ہے۔

تمام دوسرے فنون کی طرح ڈراما بھی ہمارے سامنے ''انفرادیت'' کو ابھارتا ہے۔ ہملٹ سے زیادہ کوئی کردار انفرادی نہیں ہو سکتا۔ وہ آفاقی سطح پر دلچسپ ہے اور ہر فرد میں انفرادیت کو ابھارتا ہے۔ یہ فنکار کا خاصہ ہے جو ایک منفرد چیز کو ہر شخص کا سا بنا دیتا ہے۔ اسی لیے ٹریجیڈی، چونکہ وہ فرد کو پیش کرتی ہے، سب سے اہم فن ہے۔ کامیڈی اس درجے پر اس لیے نہیں پہنچ سکتی کیونکہ وہ فرد سے

زیادہ عمومی صفات کو پیش کرتی ہے۔ چونکہ فن انفرادی چیز ہے اسی لیے کامیڈی سچے فن کے ذیل میں نہیں آتی۔ وہ زندگی اور فن کے درمیان کی چیز ہے۔ پڑھنے یا دیکھنے والوں کو ہنسا کر وہ زندگی کے معاشرتی و قدرتی ماحول کی عکاسی کرتی ہے، مگر یہ فن نہیں ہے، کیونکہ اصل فن ماحول سے الگ ہو کر خالص فطرت (Pure Nature) کی ترجمانی کرتا ہے۔ یہاں برگساں کلاسیکل نظریہ فن سے الگ ہو جاتا ہے۔ کلاسیکل نظریے کے مطابق فرد کو اس لیے پیش کیا جاتا ہے کہ وہ ''جنرل'' کی طرف لے جائے۔ برگساں سچے فن کو ''جنرل'' نہیں بلکہ اسے بھی منفرد کہتا ہے۔ برگساں کے مطابق شاعرانہ تخیل ''حقیقت'' کا زیادہ مکمل نقشہ پیش کرتا ہے۔ اگر شاعروں کے کردار ہمارے سامنے زندگی کا مکمل نقشہ پیش کرتے ہیں تو اس کی وجہ یہی ہے کہ شاعر اپنی فطرت کی گہرائیوں میں جا کر اس چیز تک پہنچ جاتا ہے جس کو قدرت نے محض ایک خاکے کی صورت میں دکھایا ہے اور وہ اسے مکمل کر کے ایک شاہکار بنا دیتا ہے۔

کروچے

کروچے (۱۸۶۶ء-۱۹۵۲ء) بھی بنیادی طور پر فلسفی ہے اور اس کا تعلق فلسفۂ جمالیات سے ہے اور چونکہ جمالیات کا تعلق مختلف فنون سے ہے اور شاعری ان فنون میں سب سے زیادہ اہم فن ہے اس لیے اس کے خیالات بھی، برگساں کی طرح، تنقید کے دائرے میں آ جاتے ہیں۔ کروچے کہتا ہے کہ فن فلسفہ نہیں ہے کیونکہ فلسفہ منطقی فکر سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ تاریخ بھی نہیں ہے کیونکہ تاریخ حقیقت اور غیر حقیقت کی تلاش کرتی ہے۔ وہ سائنس بھی نہیں ہے جو مختلف امور کو منظم و مرتب کرتی ہے۔ وہ تخیل بھی نہیں ہے کیونکہ تخیل مشابہت دیکھ کر رہ جاتا ہے۔ وہ جذبات کا کھیل بھی نہیں ہے کیونکہ شاعر جن جذبات کا اظہار کرتا ہے ان پر قابو پا چکا ہوتا ہے۔ وہ ہدایت و خطابت بھی نہیں ہے کیونکہ، مخصوص مقاصد رکھنے کے باعث، وہ محدود ہوتے ہیں۔ پھر سوال یہ ہے کہ فن کیا ہے؟ وہ غنائیت ہے، الہام ہے اور علم کا سب سے بلند درجہ ہے۔ علم کا دوسرا درجہ منطق ہے۔ فن ہمیشہ اپنی ذات کا اظہار (Expression) ہوتا ہے۔ وہ ایک اندرونی اور داخلی چیز ہے۔ فن ایک عینی عمل ہے۔

اس سلسلے میں کروچے کا لفظ ''اظہار'' اسی طرح اہمیت رکھتا ہے جس طرح ارسطو کا لفظ ''نقل''، کولرج کا لفظ ''تخیل''، آرنلڈ کا ''تنقید حیات'' یا ٹالسٹائی کا لفظ ''ابلاغ''۔ ''اظہار'' کے معنی

سمجھنے کے لیے یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ یہ عمل تخلیق سے پہلے ہی فنکار کے اندر وجود میں آ جاتا ہے۔ ''اظہار'' صرف یہ کام کرتا ہے کہ وہ پڑھنے والے کو بھی، اس اندرونی تجربے سے، جو تخلیق سے پہلے فنکار کے اندر موجود تھا، ہمکنار کر دیتا ہے۔ جب فن ایسی اندرونی و داخلی چیز ہے تو پھر سوال یہ سامنے آتا ہے کہ نقاد کی کیا ضرورت ہے؟ کروچے کہتا ہے کہ نقاد اس لیے ضروری ہے کہ وہ فیصلہ کرتا ہے اور اس فیصلے میں صرف ایک چیز اہم ہے اور وہ ہے ''جمال''۔ ''جمال'' ایک اتحاد ہے، ایک ترتیب ہے اور اس کا عدم ''بدصورتی'' ہے۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ بتائے کہ ''اظہار'' کا کام پورا ہوا ہے یا نہیں۔ شاعر نے کیا اظہار کیا اور کس طرح کیا؟ اسی لیے کروچے فن کی قدیم درجہ بندیوں کو غلط کہتا ہے۔ اصناف کی تقسیم، جذباتی اثر کی قسمیں، کلاسیکی اور رومانی کا فرق سب غلط ہیں۔ اگر کوئی تقسیم ہے بھی تو وہ صرف ''جمال'' اور ''بدصورتی'' ہے۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ اس سطح پر اپنا فیصلہ صادر کرے۔ لیکن اس فیصلے کے لیے ضروری ہے کہ نقاد بھی خود تخلیق کرنے والے کی سطح پر اٹھ آئے اور اسی جیسا ہو جائے۔ یہ کام وہ اپنے ذوقِ ادب سے، گہرے مطالعے سے، غور و فکر سے، اس فن پارہ کو اپنی روح میں اُتار کر اور اسے از سرِ نو تخلیق کر کے انجام دے سکتا ہے۔ یہی وہ لمحہ ہے جب نقاد اور خالق ایک ہو جاتے ہیں اور جمالیاتی فلسفہ تخلیقی فن بن جاتا ہے۔ اس سطح پر تخلیقی و تنقیدی جبلتیں ایک ہو جاتی ہیں۔

جیسا کہ میں نے کہا کروچے کی تنقید اس کے جمالیاتی نظریات کی پیداوار ہے۔ اس کی بنیاد ''وجدان'' اور ''اظہار'' پر قائم ہے۔ اس کے نزدیک علم کے دو طریقے ہیں۔ ایک وجدانی اور دوسرا منطقی۔ وجدانی طریقے سے تمثال (Images) پیدا ہوتے ہیں اور منطقی طریقے سے تصورات (Concept) پیدا ہوتے ہیں۔ فنکار کے ہاں تصورات بھی تمثال بن جاتے ہیں۔ وجدان تمام ذہنی یا مادی عمل سے بالاتر ہے۔ اس کو پہچاننے کا بس ایک ہی طریقہ ہے کہ ہر سچا ''وجدان''، ''اظہار'' ضرور ہوتا ہے۔ اسی لیے وجدانی علم اظہاری علم ہے۔ لہٰذا ''وجدان۔ اظہار'' (Intuition-Expression) فنی چیز ہے۔ اب یہ سوال کہ جب اظہار کی یہ صورت ہے تو پھر ایک [illegible] اور دوسرے اظہار میں فرق کیوں ہے؟ اس کا جواب کروچے یہ دیتا ہے کہ کچھ لوگ ایسے وجدان و یلجا و مرتب کر لیتے ہیں جو اس وجدان سے کہیں زیادہ پیچیدہ اور وسیع ہوتا ہے جس کا ہمیں تجربہ ہوتا ہے۔ سیدھے سادے عشقیہ گیت کا وجدان بھی ویسا ہی ہوتا ہے جیسا کسی پیچیدہ ڈرامے کا۔ فرق دراصل یہ ہے کہ کچھ لوگ پیدا ہی بڑے شاعر ہوتے ہیں اور کچھ چھوٹے۔ بڑے شاعر اور بڑے قاری کی فطرت

میں تخیل کی سطح پر، بڑی مماثلت ہوتی ہے۔ چونکہ فن پارہ اظہار ہے اس لیے وہ قاری، جو اس اظہار تک پہنچ جاتا ہے، اس شاعر کی سطح پر اٹھ آتا ہے جس نے اس فن پارہ کو تخلیق کیا تھا۔لیکن یہ تخلیقی مطالعہ کوئی آسان کام نہیں ہے۔اس کے لیے پوری تیاری کرنے کی ضرورت ہے۔علم کی، تحقیق کی، ذوق وتخیل کی، مطالعے کی۔اس کے بعد وہ منزل آتی ہے جب نقاد، فنکار کی تخلیق کی، تخلیق نو کرسکتا ہے۔لیکن یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ کیسے ممکن ہے کہ نقاد تیاری کے بعد ویسا ہی فن کار بن جائے؟ اگر ایسا ممکن ہے تو اس نقاد کی رائے بھی وہی اور ویسی ہی ہوگی جیسی رائے خود فنکار اپنے فن کے بارے میں دیتا۔تو کیا اس سطح پر نقاد کی ضرورت باقی رہ جاتی ہے؟ تخلیق اور تخلیق نو کبھی ایک نہیں ہوسکتیں۔

کروچے کی تنقید سے علم کی ایک نئی شاخ وجود میں آئی جسے جمالیات کا نام دیا جاتا ہے اور سارے مغرب کی درسگاہوں میں اس کی تعلیم دی جاتی ہے۔

فرائڈ

''جمالیات'' کی طرح ''نفسیات'' بھی ایک جدید علم ہے اور خصوصیت سے اس کی مقبولیت تو کل کی بات ہے۔ جیسے بیسویں صدی میں مارکس کے معاشی نظریات نے ادب کو متاثر کیا، اسی طرح فرائڈ کے نظریات نے بھی اس صدی کے ادب کو شدت سے متاثر کیا۔فرائڈ (۱۸۵۶ء-۱۹۳۹ء) نے نفسیات کو اتنی ترقی دی کہ اپنی زندگی ہی میں اسے سائنس کے درجے تک پہنچا دیا۔اس کا اثر ادب کی ہر صنف پر پڑا۔''نفسیاتی تحلیل'' نے خاص طور پر تنقید کو متاثر کیا۔فرائڈ نے کہا کہ وہ باتیں جو اُس نے شاعروں اور فلسفیوں سے سیکھی ہیں اس نے ان کا تجرباتی ثبوت پیش کیا ہے مثلاً دوستوفسکی کے انکشافات سے، جو اس نے اپنی زندگی کے بارے میں کیے تھے، اس نے اپنے نظریات کی تنظیم میں بہت کام لیا ہے۔ادیب کے سلسلے میں فرائڈ کا نظریہ یہ ہے کہ وہ خواہشات اور آرزوئیں، جو زندگی میں پوری نہیں ہوتیں، انہیں ایک ادیب اپنی ہیجانی تدبیر سے خواب یا تخیل کی صورت میں ادا کر کے ان کا ارتفاع کرتا ہے اور اس طرح جذبے یا جبلت کو فروتر سے ہٹا کر برتر سے وابستہ کر دیتا ہے۔اس کا مطلب یہ ہوا کہ ادیب ایک قسم کا دیوانہ یا مجنون ہے اور ادب ایک قسم کا طریقۂ علاج (Therapy) ہے، جو اس کی بیماری کا رُخ بلند تر مقاصد کی طرف موڑ کر اسے دور کر دیتا ہے۔اسی لیے ادب کا اثر یہ ہے کہ قاری بھی، جب ان خواہشات کو علامات (Symbols)

کی صورت میں دیکھتا ہے تو اس کی بھی تسکین ہو جاتی ہے۔ یہی ادب کا اثر ہے۔

فرائڈ ''اوڈی پس کومپلیکس'' (Oedipus Complex) کو بڑی اہمیت دیتا ہے اور اسے تمام ادبی رجحانات کی بنیاد سمجھتا ہے۔ لیکن یہ بھی ایک طرح کی انتہا پسندی ہے۔ اس لیے کہ انسانی زندگی میں جنسی الجھنوں کے علاوہ اور بھی بہت سی الجھنیں (Complex) ہیں جو کسی تصنیف کا محرک بنتی ہیں۔ پھر ترفع (Sublimation) کا تصور ہمیں ارسطو کے تصور تزکیہ (Katharsis) کی طرف لے جاتا ہے۔ ارسطو کا یہ تصور، جہاں تک ادب کے اثر کا تعلق ہے، زیادہ اور بہتر نفسیاتی ترجمانی کرتا ہے۔ فرائڈ کی تنقید میں ادبی نقطۂ نظر سے بڑی خامی یہ ہے کہ وہ ڈراما یا ناول کے کردار کو ''ٹائپ'' میں تبدیل کرنے کا رجحان رکھتی ہے اور اس طرح انفرادیت، جس پر اچھے اور سچے ادب کی بنیاد ہے، ہمارے لیے بے وقعت ہو جاتی ہے مثلاً ہملٹ فرائڈ کے ہاں ایک فرد نہیں بلکہ ''اوڈی پس کومپلیکس'' کا نمائندہ کردار ہے۔ بہر حال یہ نظریہ ادب میں طرح طرح سے پیش کیا گیا۔ تخلیقی سطح پر ''سوریلزم'' کی تحریک میں اس کا اثر سب سے نمایاں ہے۔ ٹامس مان اور جیمس جوئس کے ناولوں میں بھی اس کا اثر واضح ہے۔ جدید افسانے، ناول اور شاعری پر بھی اس کا اثر گہرا ہے۔ بہت سی اصطلاحات جو علم نفسیات میں استعمال کی گئی تھیں عام آدمی کی زبان کا حصہ بن گئی ہیں اور نقاد بھی اپنے اظہار مطلب کے لیے ان کو استعمال کرتے ہیں مثلاً شعور، تحت الشعور، لاشعور، احساس کمتری، احساس برتری، اجتماعی لاشعور وغیرہ۔ یہ اصطلاحیں فرائڈ، یانگ اور آڈلر نے استعمال کی ہیں۔

تنقید میں نفسیات کی مدد سے نئے نئے راستے تلاش کیے گئے۔ رچرڈس نے اپنی تنقید میں اُس سے بہت استفادہ کیا۔

آئی-اے-رچرڈس

آئی-اے-رچرڈس (۱۸۹۳ء-   ) ''جمالیات'' کا پروفیسر ہے اور تنقید میں نفسیاتی نظریات کی مدد سے ادبی و تخلیقی مسائل پر روشنی ڈالنے کے باعث قابل توجہ ہے۔ کروچے ادب کو فلسفی کی نظر سے دیکھتا ہے۔ رچرڈس ادب کو سائنس کی نظر سے دیکھتا ہے۔ کروچے اور فرائڈ اس کی تنقید میں یکجا ہو گئے ہیں۔ سائنس اور فن کے رشتے پر ارسطو نے بھی اظہار خیال کیا تھا۔ انیسویں صدی کے تمام نقاد ادب کو سائنس کی مدد سے سمجھانے کی کوشش کرتے رہے، مگر یہ عمل اس وقت پورا ہوا جب نفسیات کی سائنس اپنے بلوغ کو پہنچی۔ انیسویں صدی کے نقاد مابعد الطبیعیاتی نظر سے ادب کو دیکھتے

تھے۔ بیسویں صدی میں اسے علم نفسیات کی روشنی میں دیکھا گیا۔ رچرڈس نفسیات کے نقطۂ نظر سے، ادب کے مطالعے کے دوران، کروچے کی طرح، تمام اصطلاحوں کو الگ کر لیتا ہے۔ اس کے سامنے بنیادی سوال یہ ہے کہ آیا فن کی بھی کچھ قدریں ہیں یا نہیں؟ رچرڈس اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ آجکل کے علم کی روشنی میں یہ ممکن ہے کہ قدروں کا ایک ایسا نفسیاتی نظریہ بنا لیا جائے جو ہمارے ادبی تجربوں کی قدر و قیمت مقرر و متعین کر سکے۔ ''علم الانسان'' (Anthropology) کی مدد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مختلف قومیں، مختلف عادات اور مختلف تہذیبوں کے لوگ خیر و نیکی کے ایک سے تصور رکھتے تھے۔ یہ بات نفسیات سے بھی ثابت ہوتی ہے۔ لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ مذہب کی اخلاقیات پیدائشی نہیں ہوتی۔ وہ سماجی دباؤ سے، رسم و رواج سے، رائے عامہ سے، عقائد سے، خواہشات سے اپنی شکل بدلتی رہتی ہے اور ایک طرح کی تنظیم اور اصول بندی ہوتی رہتی ہے۔ یہ تنظیم کبھی اپنے ارتقاء کو نہیں پہنچتی اس لیے کہ متضاد اثرات اور دھارے بھی ساتھ ساتھ بہتے رہتے ہیں۔ زندگی کو ایک راستے پر لگانے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اپنے تمام رجحانات کو بدلتے رہیں۔ مگر سوال یہ ہے کہ بدلنے کا کیا طریقہ ہو؟ خواہشیں دو قسم کی ہوتی ہیں۔ ایک مثبت یعنی آگے بڑھنے والی اور دوسری منفی، جو مثبت کی ضد ہے۔ جو چیز آگے بڑھنے والی خواہش کو تسکین دیتی ہے وہ قابل قدر ہے، وقیع ہے۔ اس طرح اخلاق ایک ضرورت ہے۔ مثبت و منفی کے درمیان انتخاب کا ایک عمل ہے۔

ادب و فن اس انتخاب کی تنظیم اور اصول بندی میں مدد کرتے ہیں۔ اسی لیے ادب و فن، ایک فرد کی حیثیت سے اور ایک معاشرے کے رکن کی حیثیت سے، ہمارے لیے اہمیت رکھتے ہیں۔ شاعر عام آدمی سے زیادہ ''تیزی'' (Stimulation) کا حامل ہوتا ہے اور اپنی آرزوؤں کو بہتر ترتیب و تنظیم میں لانے کی اہلیت رکھتا ہے۔ وہ اپنے تجربے کو مربوط کر سکتا ہے اور اس طرح ایک توازن قائم کر سکتا ہے۔ ادب و فن کی جگہ کوئی اور چیز نہیں لے سکتی، کیونکہ ان سے جو تجربے سامنے آتے ہیں وہ کہیں اور نہیں مل سکتے۔ فن کا منصب یہ ہے کہ وہ انسانی تجربے کو وسیع کرتا ہے اور بہتر نظام کے تحت لاتا ہے۔ اسی لیے وہ ہمیں بہتر زندگی گزارنے میں مدد دیتا ہے۔ وہ ہمیں ایک نظام کا درس دیتا ہے جو بہتر فرد اور بہتر انسان بننے میں ہماری مدد کرتا ہے۔ اسی لیے رچرڈس کہتا ہے کہ ایک ادبی تصنیف میں ہمیں یہ دیکھنا چاہئے کہ آیا وہ بہتر نظام کی حامل ہے یا نہیں؟ اگر وہ ہمارے ذاتی نظام سے بہتر یا کم از کم اس جیسا نظام پیش کرتی ہے تو ہم خوش ہو جاتے ہیں اور اگر بدتر نظام پیش کرتی ہے تو ہم مغموم ہو جاتے ہیں۔ غرض کہ ''قدر'' ہی ایک ایسی چیز ہے جس سے بہتر یا بدتر کا اندازہ لگایا

جاسکتا ہے۔

رچرڈس شاعری کو زندگی کے لیے ضروری سمجھتا ہے، کیونکہ سائنس ہمیں وہ چیز نہیں دے سکتی جو شاعری ہمیں دیتی اور دے سکتی ہے۔ سائنس زندگی کو کتنا ہی گھیر لے مگر پھر بھی جو باقی رہے گا وہ صرف ادب کے دائرے میں آئے گا۔ اسی لیے ادب کو دوام حاصل ہے۔ ایلیٹ کی طرح وہ بھی ہر نظم کو اپنی جگہ ایک نئی صنف قرار دیتا ہے جو اپنے الگ قانون پر چلتی ہے اور تجربے کا نئے طریقے پر اظہار کرتی ہے۔ نظم کو اس رُخ سے تجربہ گاہ میں دیکھنے اور جانچنے کا کوئی طریقہ ایجاد نہیں ہوا مگر اس تجربے کی گہرائی تک ایک سچا نقاد ضرور پہنچ سکتا ہے۔ اس میں تین صفات ہونی چاہئیں: ایک، نظم کے مخصوص تجربے تک پہنچنے کی مشق۔ دوسرے، مختلف تجربوں میں فرق کرنے اور ان کی درجہ بندی کرنے کی قوت اور تیسرے، دائمی قدروں کی مدد سے فیصلہ کرنے کی صلاحیت۔

رچرڈس زبان و معنی کے رشتے پر بھی زور دیتا ہے۔ اس نے اس سلسلے میں ''اشاریت کی سائنس'' بنانے کی کوشش کی ہے۔ وہ سائنسی طور پر صحیح اشاروں اور محض جذباتی اشاروں میں فرق کرتا ہے اور اپنے مفہوم کو سمجھانے کے لیے سائنسی اشکال اور زایچے بھی بناتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کا مخصوص اثر یہ ہے کہ وہ رخ اور رویے (Attitudes) متعین کرتی ہے۔ ''شاعری اور سائنس'' میں اس کا نظریہ کم وبیش پورے طور پر آ گیا ہے۔

ٹی-ایس-ایلیٹ

ایلیٹ (۱۸۸۸ء- ۱۹۶۵ء) اس دور کا بڑا نام ہے۔ اس نے ایک دفعہ کہا تھا کہ وہ ادب میں کلاسیکی، سیاست میں شاہ پسند اور مذہب میں اینگلو کیتھولک ہے۔ اس اعلان میں اس کی فکر و شخصیت سمٹ آئی ہے۔ ایلیٹ ان تمام رجحانات کے خلاف ہے جو نشاۃ الثانیہ کے زیر اثر ابھرے، اسی لیے وہ قرونِ وسطیٰ کی طرف لوٹ جانا چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک نشاۃ الثانیہ ایسے غلط رجحانات کا دور ہے جو یورپ کو دورِ ظلمات میں ڈھکیل دے گا۔ ایلیٹ ادب، سیاست اور مذہب کو الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہی وسیع نظام کا حصہ سمجھتا ہے۔ ایلیٹ رومانی رجحانات کی بھی نفی کرتا ہے۔ اسی لیے اس بات پر زور دیتا ہے کہ شاعری میں شاعر کی شخصیت اہم نہیں ہے بلکہ اس کا مٹانا اہم ہے۔ کسی شاعر کی شاعری کے وہ حصے زیادہ اہم ہوتے ہیں جن میں وہ خود کو بھول کر روایت میں گم ہو جاتا ہے۔ لیکن اس کے معنی یہ بھی نہیں ہیں کہ روایت ہی اہم ہے بلکہ روایت کے ساتھ ساتھ زمانے کی تبدیلی کا شعور بھی

ضروری ہے۔ شاعر میں تاریخی شعور ہونا چاہیے۔ شاعر کی حیثیت ایک ''حملان'' (Catalyst) کی ہے جو اپنے اثر سے دوسری اشیا میں کیمیاوی تغیر پیدا کر دیتا ہے لیکن خود متاثر نہیں ہوتا اور بغیر کسی ذرا سی بھی تبدیلی کے جوں کا توں رہتا ہے۔ وہ روایت کو ایک خاص رخ دیتا ہے اور اپنی انفرادیت کو فنا کر دیتا ہے۔ لہٰذا شاعر کی انفرادیت اہم نہیں ہے بلکہ وہ نظم اہم ہے جو اُس نے لکھی ہے۔ نقاد کو شاعر کی شخصیت تلاش کرنے اور اس کے خیالات جاننے کے بجائے، جیسا کہ رومانی نقاد کرتے آئے ہیں، نظم کی تکنیک کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ تنقید میں شاعر نہیں بلکہ شاعری اہم ہے۔ میتھیو آرنلڈ نے موضوع کو اہم قرار دیا تھا۔ ارسطو نے فارم پر زور دیا تھا۔ ایلیٹ بھی فارم کی اہمیت پر زور دیتا ہے لیکن فرق کے ساتھ۔ شاعر کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ قدما کی فارم کو اپنائے بلکہ اس کا اصل کام یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے کے مطابق ایک نئی فارم دریافت کرے۔

ایلیٹ کہتا ہے کہ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ عام جذبات کو شاعری میں تبدیل کر دے۔ یہاں اسے ان جذبات سے بھی مدد ملے گی جن کا اس نے تجربہ نہیں کیا تھا۔ شاعر کا ذہن متعدد اور متنوع تاثرات کا خزانہ ہے اور وہ ان تاثرات کو ملا کر ایک نئی وحدت کو جنم دیتا ہے۔ شاعری جذبات سے فرار کا نام ہے۔ شاعر اپنی شخصیت کو مٹا کر ہی اپنے تجربے کا ''معروضی تلازمہ'' (Objective Correlative) تلاش کرتا ہے۔ اس طرح فن کا جذبہ غیر ذاتی ہو جاتا ہے۔ جذبات کو فن کے فارم میں ادا کرنے کا یہی طریقہ ہے کہ اس کا معروضی تلازمہ تلاش کر لیا جائے۔ ''معروضی تلازمات'' کے معنی یہ ہیں کہ فن پارہ بھی ایک شے کی طرح ہے جسے سوچ سمجھ کر، ناپ تول کر، محنت اور سلیقے سے تعمیر کیا جاتا ہے اور جس کا مقصد ایک مخصوص اثر پیدا کرنا ہوتا ہے۔ یہ اثر فنکار کے سامنے پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ فن کی شکل میں جذبات کے اظہار کا واحد طریقہ یہ ہے کہ اشیاء کو اس طرح ترتیب دیا جائے، موقع محل اور واقعات کے سلسلوں کو اس طور پر جمایا جائے کہ جب خارجی واقعات حسی تجربوں کے ذریعہ ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبات اُبھر آئیں جو نظم لکھنے سے پہلے، شاعر کے پیش نظر تھے۔ اس تخلیقی عمل کو ایلیٹ ''معروضی تلازمات'' کے الفاظ سے ادا کرتا ہے۔

ایلیٹ کے نزدیک نقاد کا منصب یہ ہے کہ وہ غیر جانبدار ہو۔ جب ہی وہ صحیح فیصلے پر پہنچ سکتا ہے۔ کلاسیکیت اسی لیے اہم ہے کہ اس کی مدد سے ہمیں صحیح فیصلوں تک پہنچنے کے معیار مل جاتے ہیں۔ رومانیت عدم پختگی اور بے ترتیبی ہے، کلاسیکیت پختگی و تنظیم ہے۔ الہام کوئی چیز نہیں ہے بلکہ نقاد کو اصول و قوانین تلاش کرنے چاہئیں۔ ذوق سلیم اصولوں سے مستحکم ہوتا ہے اور ذاتی آراء سے برباد

ہو جاتا ہے۔

چونکہ ایلیٹ رومانیت کے خلاف ہے اس لیے وہ ان کے اصطلاحی لفظوں کو بھی استعمال نہیں کرتا۔ کولرج نے ''تخیل'' کا لفظ مخصوص معنی میں استعمال کیا تھا۔ ایلیٹ ''ادراک'' (Sensibility) کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ مابعد الطبیعیاتی ادراک کو وہ شاعری کی اصل کہتا ہے۔ ڈون اور اس روایت کے دوسرے مابعد الطبیعیاتی شعراء ہی شاعری کی اصل روایت سے وابستہ ہیں۔ ملٹن اور ڈرائڈن نے اپنی شاعری وفن سے اس ادراک کو کاٹ کر دو سو برس تک انگریزی شاعری کی ترقی کو روکے رکھا۔ ایلیٹ کے نزدیک متحدہ ادراک کی مثال مابعد الطبیعیاتی شعراء ہیں اور یہی اصل انگریزی روایت کے نمائندہ ہیں۔

ایلیٹ بھی میتھیو آرنلڈ کی طرح ادب کو کلچر کی ایک شاخ سمجھتا ہے۔ لیکن وہ یونانیوں کے بجائے قرونِ وسطیٰ کی عیسائیت کو کلچر کا ماخذ سمجھتا ہے۔ مذہب اور کلچر ایک دوسرے سے وابستہ ہیں۔ مذہب کلچر کو ایک نیا توازن دیتا ہے۔ اسی لیے وہ شاعری کا مذہبی رسوم عبادت سے مقابلہ کرتا ہے۔ اس کے آخری دور کی نظمیں وہی اثر رکھتی ہیں جو کسی مذہبی رسم کا ہوتا ہے۔

ایلیٹ شاعر پہلے ہے اور تنقید کو اپنی شاعری کے کارخانے کی ذیلی پیداوار کہتا ہے۔ وہ ورڈسورتھ اور کولرج کی طرح ایک نئی شاعری کا موجد ہے اور اس کی تنقید اس جدت کے انکشاف اور وضاحت کی حیثیت رکھتی ہے۔ لیکن اس ذیلی پیداوار میں وہ سب کچھ ہے جسے ہم کسی بڑے نقاد کی تحریروں میں تلاش کرتے ہیں۔

ایف–آر–لیوس

ڈاکٹر لیوس ایلیٹ کے معاصر اور بہت فاضل انسان ہیں۔ ان کی تنقید سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ایک فاضل معلم بھی گہرے علم، فکر اور مطالعے کے ذریعے ایک نقاد کے فرائض انجام دے سکتا ہے۔ وہ اپنے علم کے ذریعہ اور یجنل فیصلوں تک پہنچتے ہیں۔ ان کا رجحان کلاسیکیت کی طرف ہے۔ ادب کے اخلاقی اثر کو وہ بھی اہمیت دیتے ہیں۔ فارم کی، اُن کی فکر میں، بڑی اہمیت ہے۔ لیکن وہ شاعر کو خود شاعر کے نقطۂ نظر سے نہیں دیکھتے اسی لیے ان کے تنقیدی فیصلے اکثر سخت اور غیر ہمدردانہ ہوتے ہیں مثلاً وہ ملٹن کی شاعری کو ''میکانکی انداز میں اینٹ کی چنائی کا عمل'' کہتے ہیں اور ملٹن کی نظم معریٰ کے موسیقانہ اثر کو بالکل نظر انداز کر جاتے ہیں۔ اپنی تصنیف ''عظیم روایت'' (Great

Tradition) میں وہ ڈکنس اور تھیکرے کو چھوڑ جاتے ہیں۔ لیکن سوئفٹ اور کیٹس پر ان کے مضامین سے منظم تنقیدی شعور اور گہری بصیرت کا پتا چلتا ہے۔ لیوس کی عبارت پر زور اور ان کے جملے چست اور برجستہ ہوتے ہیں۔ ان میں تلوار کی سی کاٹ ہوتی ہے۔ ان کی تنقید میں پھیلاؤ ہے۔ وہ اس دور کے بہت سے دوسرے نقادوں کی طرح یک رُخے نقاد نہیں ہیں۔ ان کے ہاں مختلف رجحانات، عقائد، نظریات مل کر ایک نئے اندازِ تنقید کو سامنے لاتے ہیں۔

کرسٹوفر کاڈویل

کرسٹوفر کاڈویل (۱۹۰۷ء - ۱۹۳۷ء) مارکسی نقاد ہے اور اسی نقطۂ نظر سے ادب وفن کا جائزہ لیتا ہے۔ یہ ایک نیا نقطۂ نظر تھا اور کاڈویل نے اپنی تصنیف ''فریب اور حقیقت'' (Illusion and Reality) میں شاعری کی قدیم وجدید روایت کا جائزہ اسی اندازِ فکر سے لیا ہے۔ کاڈویل کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ اشتراکی شاعر حقیقی ز ندگی سے اپنا گہرا رشتہ رکھتا ہے۔ وہ ان تمام اقدار کو بروئے کار لانے کی جدوجہد کرتا ہے جو حقیقی زندگی میں انسانی رشتوں کے اندر ملتی ہیں۔ یہ رشتہ چونکہ اس سے پہلے کسی اور نے قائم نہیں رکھا تھا، اس لیے شاعری کا مستقبل اشتراکی شاعری سے وابستہ ہے۔ فن برائے فن کو وہ سرمایہ دارانہ عمل کا نتیجہ بتاتا ہے۔ بورژوا شاعر کا ذخیرۂ الفاظ مبہم اور محدود ہو گیا ہے۔ یہ ان معنی میں محدود نہیں ہے کہ اس کے ہاں الفاظ کی تعداد کم ہو گئی ہے بلکہ ان معنی میں کہ قابلِ استعمال الفاظ کی پبلک قدر و قیمت محدود ہو گئی ہے۔ بورژوا کے الفاظ کی تعداد میں تو اضافہ ہوا ہے۔ اس کی تکنیک میں بھی مسلسل انقلاب آتا رہا ہے کیونکہ یہ عمل سرمایہ دارانہ نظام کے وجود کے لیے بنیادی شرط ہے اور سرمایہ داری کے خاتمے تک یونہی جاری رہے گا۔ لیکن سماجی وابستگی کے لحاظ سے الفاظ افلاس کا شکار ہو گئے ہیں اور انہوں نے اپنی معنویت کھو دی ہے۔

(۷)

شاید کسی صدی میں تنقید کو اتنی اہمیت حاصل نہیں ہوئی اور اتنے نظریات پیدا نہیں ہوئے جتنے بیسویں صدی میں نظر آتے ہیں۔ اس وقت سارے مغرب میں متعدد نقاد اس فن سے وابستہ ہیں۔ ان میں بہت سے ایسے ہیں جو مخصوص نقطۂ نظر کے حامل ہیں اور بہت سے ایسے ہیں جو جدید

ذہن کے ساتھ ادب وفن کا مطالعہ کر رہے ہیں۔ اس وقت تنقید میں دو رجحان زیادہ نمایاں ہیں: ایک رجحان تعلیم کے عام رواج اور یونیورسٹیوں میں ادبی کام کی بہتات کی وجہ سے پیدا ہوا ہے اور جوان تصنیفات پر مبنی ہے جنہیں ہم علمی و تحقیقی کے الفاظ سے موسوم کرتے ہیں۔ دوسری قسم کی تنقید ذاتی یا تاثراتی ہے۔ اس میں نقاد کسی ادب پارہ کے بارے میں اپنے ذاتی تاثرات کا اظہار کرتا ہے۔ اخباروں اور رسالوں کے تبصرے، مختلف ادبی کالم اس قسم کی تنقید سے بھرے پڑے ہیں۔ یہ تنقید کا صحافیانہ استعمال ہے۔ اس قسم کی تنقید نے غلط رجحانات کو پروان چڑھایا ہے اور فکر کو سخت نقصان پہنچایا ہے۔ لیکن ان رجحانات کے علاوہ اگر بیسویں صدی کو وسیع تناظر میں دیکھا جائے تو اس صدی کی تنقید کو پانچ بڑے دائروں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

اخلاقی دائرہ

مغرب کی تنقید میں ادب کا مقصد شروع ہی سے اہم رہا ہے۔ افلاطون وارسطو سے لے کر ہوریس، سڈنی اور میتھیو آرنلڈ تک سب نقادادب کے مقصد کو اخلاقی اثر سے وابستہ کرتے رہے ہیں۔ بیسویں صدی میں یہ رجحان خاص طور پر ''نیو ہیومنسٹ'' (New Humanist) نقادوں کے ہاں نظر آتا ہے۔ اس رجحان کے پیرو اپنا ذہنی رشتہ نشاۃ الثانیہ کے ''ہیومنسٹ'' سے جوڑتے ہیں اور ان کا عقیدہ یہ ہے کہ آزادی کے معنی حالات سے آزادی کے نہیں ہیں بلکہ ایک اندرونی قانون یا ضابطۂ حیات کی پابندی کے ہیں۔ انسان جانور سے ان معنی میں مختلف ہے کہ انسان اخلاقی قدروں کا حامل ہے اور جانور کے ہاں ایسی کوئی قدر نہیں ہے۔ انسان اور جانور کے درمیان یہی معیار امتیاز پیدا کرتا ہے۔ اسی لیے یہ نقاد تنظیم، توازن اور تعلیم پر زور دیتے ہیں۔ یہ تحریک امریکہ میں شروع ہوئی اور اس کا سب سے ممتاز نام ''ارونگ بیبٹ'' ہے۔ یہ تحریک دو رجحانات کی مخالفت کرتی ہے۔ ایک نیچرل ازم کی اور دوسرے رومانیت کی۔ اخلاقی تنقید اخلاقی ہمابھی کو جمالیاتی احساس سے ملانا چاہتی ہے۔ ایلیٹ کو بھی اسی زمرہ میں شامل کرسکتے ہیں۔ ادب کا مذہب واخلاق سے رشتہ ناتا جوڑنے کا نظریہ بھی اسی تحریک کا اثر ہے۔ وہ سارے نقاد، جو قدیم راستے پر چلنے کی وجہ سے ''اخلاقی افادہ'' کے قائل ہیں اسی دائرے میں رکھے جاسکتے ہیں۔ ایف-آر-لیوس، یوروونٹرس (Yuor Winters) بھی اسی تحریک کے نمائندہ ہیں۔

نفسیاتی دائرہ

اخلاقی رجحان ایک قدیم رجحان ہے جس نے بیسویں صدی میں حالات کے مطابق شکل بدل لی ہے لیکن نفسیاتی رجحان خصوصیت کے ساتھ بیسویں صدی کی چیز ہے۔ فرائڈ، ایڈلر اور یونگ وغیرہ کے نظریات و خیالات نے ادب پر گہرا اثر ڈالا اور نفسیاتی نظریات ادب کی وضاحت اور تقسیم کے لیے استعمال کیے جانے لگے۔ آئی-اے-رچرڈس نے ثابت کیا کہ نفسیات تخلیقی عمل پر بحث کرنے اور اسے سمجھنے کے لیے زیادہ صحیح آلۂ کار ہے۔ اس کے ذریعہ معلوم ہوتا ہے کہ ''حسن'' وہ ہے جو توازن قائم کرتا ہے۔ ایک تصنیف مصنف اور قاری کے درمیان ایک لاشعوری رشتہ قائم کرتی ہے۔ ''ہربرٹ ریڈ'' نے تنقید کو نفسیات سے وابستہ کیا اور ادب، فن اور شاعری کا مطالعہ اسی نقطۂ نظر سے کیا۔ ''ایڈمنڈ ولسن'' نے لکھا کہ نفسیات مصنف کی زندگی کے اندرونی اور چھپے ہوئے گوشوں کو سامنے لاتی ہے۔ مصنف اپنی بیماری کا علاج تصنیف کے ذریعہ کرتا ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ نقاد بھی تحلیل و تجزیہ کے ذریعے اس کی تصنیف کا مطالعہ کرے۔ ایف-ایل-لوکس، نے بتایا کہ نفسیات کے ذریعہ کردار کی وضاحت کی جاسکتی ہے اور نقاد کا کام نفسیاتی تحلیل ہے۔ بیسویں صدی کی تنقید پر نفسیاتی رجحان اسی طرح حاوی ہے جس طرح مابعدالطبیعیاتی رجحان انیسویں صدی کی تنقید پر حاوی تھا۔ بعض نقادوں نے نفسیات کی کمزوریوں پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ لیونل ٹریلنگ اور کینتھ برک کے نام اس سلسلے میں لیے جاسکتے ہیں، خصوصیت کے ساتھ کینتھ برک کا مضمون ''شاعرانہ عمل'' (Poetic Process) اس سلسلے میں قابل توجہ ہے۔

سماجی دائرہ

اس صدی میں نفسیات کے علاوہ جس علم کو زیادہ اہمیت حاصل ہوئی وہ علم معاشیات ہے اور اس کا سب سے بڑا داعی کارل مارکس ہے۔ مارکسیت کے زیراثر یہ تصور پیدا ہوا کہ ادب وفن کا معاشرے سے کیا تعلق ہے؟ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے نقادوں نے بھی ادب کے سماجی رشتوں پر زور دیا تھا۔ سانت بیو کے ہاں بھی یہ رجحان نمایاں ہے اور فرانسیسی نقاد تائین نے تو کسی ادب پارے کے مطالعے کے لیے اس کے زمانے، اور اس کے ماحول اور سماج کو خاص اہمیت دی تھی۔ مارکس اور اینگلز نے جب ذرائع پیداوار کے تصورات اس میں شامل کیے تو یہ شکل مارکسی اندازِ فکر بن گئی۔ جب اس مسئلے پر غور کیا گیا کہ ادب وفن کی تخلیق میں معاشی حالات اور ذرائع پیداوار کا کیا اثر

پڑتا ہے اور یہ قوتیں مصنف کو، تصنیف کو اور خود تخلیقی عمل کو کس طرح متاثر و متشکل کرتی ہیں تو اسی کے ساتھ تنقید کے سامنے ایک نیا راستہ کھل گیا۔ اشتراکی و مارکسی تنقید اسی دائرہ میں آتی ہے۔

فارم پرستی

فارم پر زور اس صدی کا ایک نہایت اہم رجحان ہے۔ اس نظریے کے ماننے والے نقاد شاعری میں فارم کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ تنقید کا یہ رجحان اخلاقی اور سماجی رجحان کے خلاف ہے۔ اس تنقید میں نقاد زبان، امیجز، تکنیک اور عروض کا جائزہ لے کر اس بات کو واضح کرتا ہے کہ موضوع اور فارم ہم آہنگ ہو کر کس طرح تخلیقی عمل کو پورا کرتے ہیں۔ اس تنقید پر سب سے بڑا اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ اس میں مکمل تاثر کے بجائے مخصوص تکنیک کی اہمیت پر زور دیا جاتا ہے۔ تنقید کا یہ طریقۂ کار ایلیٹ اور ایزرا پاؤنڈ کی شاعری کو سمجھنے کے لیے تو یقیناً مفید ہے لیکن رومانی شاعری بلکہ تمام عظیم شاعری اس کے دائرۂ عمل سے خارج ہو جاتی ہے۔ فن صرف فارم کا نام نہیں ہے۔ وہ اس کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ خود ایلیٹ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ یہ طریقہ کسی تصنیف کی صفت مقرر کرنے کے لیے تو اچھا ہے مگر اس کی عظمت کا اندازہ لگانے کے لیے دوسرے ذرائع کی ضرورت پڑے گی۔

اشارتی تنقید

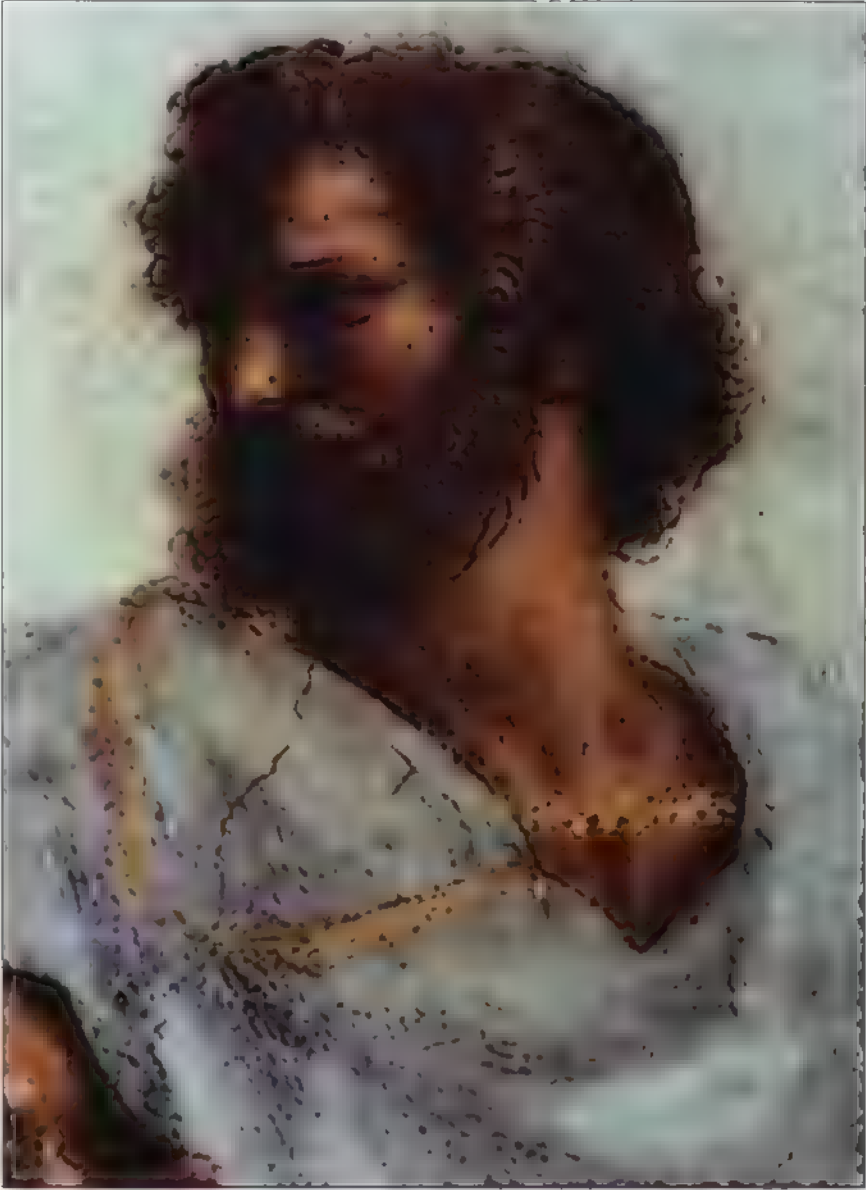
اس تنقید میں ادب کی آفاقیت پر زور دیا جاتا ہے اور ادب کی دائمی قدر و قیمت مقرر کرنے کے لیے اس میں استعمال ہونے والے اشاروں اور علامتوں کی دائمی اہمیت کو اُجاگر کیا جاتا ہے۔ بیسویں صدی میں سماجی، نفسیاتی اور علم الانسان کے مطالعے سے یہ بات سامنے آئی کہ کچھ نمونے (Pattern) ایسے ہیں جن کی حیثیت نقش اول کی اور جن کی اہمیت اصلی و بنیادی ہے۔ ان بنیادی اور اولین نقوش کو Archetype کہا جاتا ہے۔ یہ تنقید سر جیمس فریزر کی ''گولڈن باؤ'' اور یونگ کے نظریۂ اصنام، اور نظریۂ نسلی لاشعور، سے متاثر ہے۔ اس میں اساطیر اور علامات کو اہمیت دی جاتی ہے۔ شاعر کا کام ''اسطور سازی'' ہے۔ اس کے کام کی قدر و قیمت اس بات میں مضمر ہے کہ اس کی بنائی ہوئی علامت کس قدر وسیع اثر رکھتی ہے۔ یہ علامت جس قدر آفاقی ہوگی اتنی ہی اہم ہوگی۔ ماؤڈ بوڈکن کی کتاب Archetypal Pattern in Poetry اشارتی تنقید میں کلاسیک کا درجہ رکھتی

ہے۔تنقید کے اس طریق عمل سے کسی تصنیف کی مخصوص نوعیت تو سامنے آجاتی ہے اور جو کچھ سمجھایا جاتا ہے وہ دلچسپ بھی ضرور ہوتا ہے، مگر اس سے کسی ادب پارہ کی قدر و قیمت متعین کر کے اس کے بارے میں فیصلہ نہیں دیا جاسکتا۔

ان سب طریقوں میں سے کوئی بھی طریقہ ایسا نہیں ہے جو پورے طور پر قابل قبول ہو۔ یہ سب یک طرفہ ہیں اور ادب جیسے پیچیدہ تخلیقی عمل کے صرف ایک پہلو کو سامنے لاتے ہیں۔ بڑے نقاد میں مختلف اصول اور انداز فکر و نظر گھلے ملے ہوتے ہیں۔ وہ امتزاج کرتا ہے۔ مختلف علوم و فنون کو تنقید کے مزاج میں رچا تا بسا تا ہے اور پوری زندگی کے تعلق سے ادب کو دیکھتا ہے۔ تنقید ایک ایسے ہی نقاد کی منتظر ہے جو ان دائروں کو ملا کر ایک بڑے دائرے اور نئی فکری وحدت کو جنم دے سکے۔

اس مطالعہ کے بعد آیئے اب مغرب کی تنقیدی فکر کے اُن بنیادی ستونوں کو تلاش کرتے ہیں جن پر مغربی تنقید کی عظیم الشان عمارت کھڑی ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلا نام ''ارسطو'' کا آتا ہے۔





ارسطو

(Arristotle)

A friend to all is a friend to none.

....

A true friend is one soul in two bodies.

....

All men by nature desire knowledge.

(Arristotle)

ارسطو

(۳۸۴-۳۲۲ق-م)

ارسطو ان عظیم ہستیوں میں سے ایک ہے جس کا نام رہتی دنیا تک زندہ رہے گا۔ ارسطو حضرت عیسیٰ کی پیدائش سے ۳۸۴ سال پہلے، ایتھنز سے دو سو میل دور شمال میں، اسٹا گیرا کے مقام پر پیدا ہوا۔ اس کا باپ ایک متمول شخص تھا اور مقدونیا کے بادشاہ ''ایمن ٹاس'' کا طبیب خاص تھا۔ باپ کی خواہش کے مطابق ارسطو نے بچپن میں طب کی تعلیم حاصل کی اور ادویات کے تجربات میں باپ کے ساتھ شریک رہا۔ اسی وجہ سے تحقیق و تفتیش شروع ہی سے اس کی گھٹی میں پڑ گئے۔ اٹھارہ سال کی عمر میں وہ ایتھنز آیا اور افلاطون سے فلسفے کی تعلیم حاصل کرتا رہا۔ بعض کہتے ہیں کہ یہ سلسلہ آٹھ سال تک جاری رہا اور بعض کتابوں میں آیا ہے کہ وہ بیس سال تک افلاطون سے تعلیم حاصل کرتا رہا۔ وہ اس قدر ذہین تھا کہ افلاطون اسے ''ذہانت مجسم'' کہتا تھا۔ کتابیں پڑھنے اور جمع کرنے کے شوق کا یہ عالم تھا کہ اس زمانے میں، جب چھاپہ خانہ نہیں تھا، اس نے اتنی کثیر تعداد میں کتابیں جمع کیں کہ شاید ہی ایتھنز میں کسی کے پاس اتنا بڑا ذخیرہ ہو۔ افلاطون اس کے گھر کو ''پڑھنے والے کا گھر'' کہتا تھا۔ جب اسکندر اعظم تیرہ سال کا ہوا تو اس کے باپ، مقدونیا کے بادشاہ فلپ، نے اپنے بیٹے کی تعلیم کے لیے ارسطو کو اتالیق مقرر کیا۔ باپ کے مرنے کے بعد جب اسکندر تخت سلطنت پر بیٹھا اور اپنی فتوحات سے دنیا کی تاریخ پر انمٹ نقوش ثبت کیے، تو اپنے استاد ارسطو کو بھی نوازا۔ ارسطو نے ۵۳ سال کی عمر میں ''لائی سی یم'' کے نام سے ایک اسکول قائم کیا۔ بنیادی طور پر یہ ایک سائنسی ادارہ تھا جہاں نیچرل سائنس اور حیاتیات وغیرہ پر تحقیقات کی جاتی تھیں اور طلبہ کو سائنس اور علم و ادب کی تعلیم بھی دی جاتی تھی۔ ۳۲۳ق-م اسکندر اعظم عالم جوانی میں مر گیا۔ اس کے مرنے کے بعد بغاوت کا ایک سیلاب اٹھا اور ایتھنز خود مختار ہو گیا۔ حالات ایسے بگڑے کہ ارسطو ایتھنز چھوڑ

کر چلا گیا اور ایک سال بعد ۳۲۲ ق-م میں وفات پا گیا۔ اسی سال ڈیموستھینیز نے بھی زہر پی کر خودکشی کر لی۔

ارسطو سے سینکڑوں کتابیں اور رسالے منسوب کیے جاتے ہیں جن میں سے بیشتر ضائع ہو گئے۔ کچھ قدیم مصنفین نے ارسطو کی تصانیف کی تعداد چار سو بتائی ہے اور کچھ نے ان کی تعداد ایک ہزار تک بتائی ہے۔ بہرحال اس بات سے یہ ضرور پتا چلا کہ ارسطو نے جو کچھ لکھا وہ سب کا سب ہم تک نہیں پہنچا۔ لیکن منطق، سائنس، فلسفہ، اخلاق و سیاست کے بارے میں کئی اہم تصانیف کے علاوہ ''فن خطابت'' اور ''بوطیقا'' ہم تک پہنچی ہیں۔ ارسطو کی یہ ساری تصانیف ذہن انسانی کے لیے آج بھی بنیادی اہمیت کی حامل ہیں۔ ارسطو کی ایک بنیادی اہمیت یہ ہے کہ اس نے سائنس، فلسفہ و منطق وغیرہ کی ایسی لاتعداد اصطلاحات وضع کیں کہ دو ہزار سال سے زیادہ عرصہ گزر جانے کے باوجود ہم آج بھی انہی اصطلاحات کی مدد سے اپنے خیالات کا اظہار کر رہے ہیں۔

''بوطیقا'' (۳۳۵-۳۲۲ ق-م؟) جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے، ارسطو کی وہ تصنیف ہے جس کا اثر آج تک جاری و ساری ہے۔ یہ بات وثوق سے نہیں کہی جاسکتی کہ آیا موجودہ صورت میں ''بوطیقا'' ارسطو کی اپنی تصنیف ہے یا یہ ارسطو کی اصل تصنیف کا خلاصہ ہے جسے کسی اور نے کیا۔ یا پھر یہ وہ اشارات ہیں، جنہیں ارسطو کے لیکچر کے دوران کسی شاگرد نے اپنی یادداشت کے لیے قلمبند کر لیا۔ ۱۴۹۸ء میں ''جیورجیوولا'' نے عربی سے اس کا ترجمہ لاطینی زبان میں کیا لیکن یونانی زبان کا اصل متن پہلی بار ۱۵۰۸ء میں شائع ہوا۔ اس وقت ارسطو کی وفات کو تقریباً ایک ہزار آٹھ سو سال کا عرصہ گزر چکا تھا۔ یہ بات واضح رہے کہ یورپ یونانی تصانیف سے عربوں کے توسط ہی سے متعارف ہوا ورنہ تقریباً پونے دو ہزار سال تک یورپ یونانی تصانیف کی اہمیت سے لاعلم تھا۔ ''بوطیقا'' کا پہلا باقاعدہ تنقیدی ایڈیشن ''روبورٹیلی'' نے ۱۵۴۸ء میں مرتب و شائع کیا۔ ''بوطیقا'' میں اظہار کی وہ وحدت نہیں ملتی جو ارسطو کی دوسری تصانیف کا طرۂ امتیاز ہے، لیکن اس میں فن شاعری کا ایک مکمل و مربوط نظریہ موجود ہے۔ بعض نقادوں کا خیال یہ ہے کہ ارسطو نے ''بوطیقا'' میں اپنے استاد افلاطون کا نام لیے بغیر نہ صرف فن شاعری کا جواز پیش کیا ہے بلکہ افلاطون کے اس دعوے کو بھی باطل قرار دیا ہے جس کی وجہ سے اس نے شاعروں کو اپنی ''مثالی جمہوریہ'' سے نکال باہر کیا تھا۔ ایٹکنز نے لکھا ہے کہ افلاطون نے ڈرامے کے اثرات پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ڈراما ذہن انسانی کو مضمحل اور کمزور کر دیتا ہے اور انتشار کا اثر پیدا کرتا ہے۔ ارسطو نے کہا کہ یہ اثرات

دراصل ذہنی صحت کے لیے نہایت شفا بخش ہیں۔ ڈراما اور شاعری دراصل ذہن انسانی کا کتھارسس (Katharsis) کرتے ہیں۔ کتھارسس کی بوطیق میں وضاحت کی گئی ہے اور آج یہی بات ہر قابل وقعت ادب کے سلسلے میں ایک مسلمہ اصول کی حیثیت رکھتی ہے۔ ٹریجیڈی کا مقصد روح کا تزکیہ ہے۔ ٹریجیڈی کے واقعات روح کو برانگیختہ کر کے، دہشت اور ترس کے جذبات کو ایسے مقام پر لے آتے ہیں کہ وہ نہ صرف تھک کر ختم ہو جاتے ہیں بلکہ امید و ہمت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ یہی کتھارسس ہے۔ اسی لیے شاعری کی ہمیشہ ضرورت رہے گی۔ لیکن اس کے باوجود بوطیقا کوئی جوابی تصنیف نہیں ہے۔ اس میں جو ادھورے پن کا احساس ہوتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ پوری تصنیف ہم تک نہیں پہنچی اور خصوصیت کے ساتھ وہ حصہ، جس میں کامیڈی کے بارے میں ارسطو نے اظہار خیال کیا تھا۔ خود بوطیق کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ارسطو نے صرف ٹریجیڈی کے بارے ہی میں نہیں بلکہ کامیڈی پر بھی اظہار خیال کیا تھا۔ بوطیقا میں ایک جگہ اس نے لکھا ہے کہ ''کامیڈی کے بارے میں میں بعد میں بات کروں گا''۔ بوطیق کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شعر و ادب کے بارے میں اس نے کچھ اور بھی لکھا تھا۔ بوطیقا میں ''ٹریجیڈی کے کردار'' کے ذیل میں اس نے کہا ہے کہ ''بہرحال میری تصانیف میں ان امور کے بارے میں بہت کچھ کہا جا چکا ہے''۔

بوطیقا میں ارسطو نے نقل، نیچر، شاعری کی اصل، شاعری کی اقسام، ٹریجیڈی کے اصول وغیرہ پر بحث کی ہے اور شاعری کا ایک آفاقی نظریہ پیش کیا ہے۔ ''نقل'' (Imitation) فن جمالیات کی ایک بنیادی اصطلاح ہے۔ ارسطو اس لفظ کا اطلاق شاعری پر کرتا ہے۔ پروفیسر بوچر کے الفاظ میں ارسطو کے ہاں ''نقل'' کا مطلب ہے حقیقی خیال کے مطابق پیدا کرنا، تخلیق کرنا۔ اور خیال کے معنی ہیں اشیاء کی اصل جو عالم مثال میں موجود ہے جس کی ناقص نقلیں اس دنیا میں نظر آتی ہیں۔ عالم حواس کی ہر شے عالم مثال کی نقل ہے۔ ارسطو کے نزدیک انسان حواس کے ذریعہ کسی شے کا ادراک کرتا ہے۔ ہر شے کے اندر ایک مثالی ہیئت موجود ہے لیکن خود اس شے سے اس ہیئت کا ادھورا اور نامکمل اظہار ہوتا ہے۔ یہ ہیئت فنکار کے ذہن پر حسی شکل میں اثر انداز ہوتی ہے اور وہ اس کے بھرپور اظہار کی کوشش کرتا ہے اور اس طرح اس عالم مثال کو سامنے لاتا ہے جو دنیائے رنگ و بو میں نامکمل طور پر ظاہر ہوا ہے۔ حواس کے ذریعہ جس دنیا کو محسوس کیا جاتا ہے وہ ''اصل حقیقت'' کے نامکمل اور ادھورے مظاہر ہیں۔ طبعی دنیا کی مختلف شکلیں خدائی اور مثالی شکلوں کی نقلیں تھیں جنہیں اس مادی دنیا میں ہونے والے حادثات نے مسخ کر دیا ہے۔ فلسفی کا کام یہ ہے کہ وہ ان اتفاقی اور مسخ

شدہ شکلوں کے اندر ''اصل حقیقت'' کو دریافت کرے اور ان قوتوں کو تلاش کرے جو ساری ہستی کا سبب ہیں اور اسے حرکت میں لاتے ہیں۔ یہی کام شاعر کا ہے۔ ارسطو کے اس ''شاعرانہ نقل'' کے نظریہ نے شاعر کو فلسفہ کے اعلیٰ منصب میں ایک اہم مقام عطا کر دیا۔ اس نظریہ کے مطابق ''نقل'' تخلیقی عمل ہے۔ لہٰذا فن حقیقت کی نقل کرنے میں، ظاہر امور سے آگے بڑھ کر، حقیقت کی خالص صورت کو، حادث امور سے الگ کر کے پیش کرتا ہے، اور اس طرح اس کا مقصد بھی فلسفے کے مقصد سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ دونوں عینی حقیقت تک دو مختلف راستوں سے پہنچتے ہیں۔ اسی نظریہ کی وجہ سے ''نیچر'' کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ ارسطو کے ہاں نیچر کے معنی خارجی دنیا کے نہیں ہیں بلکہ نیچر ارسطو کے ہاں تخلیقی قوت اور کائنات کے تخلیقی اصول کا نام ہے۔ فنون لطیفہ صرف خارجی حقائق کا اظہار نہیں کرتے بلکہ وہ انسان کے اندر کی کائنات کا اظہار کرتے ہیں۔ یہی وہ فرق ہے جو ''فنون لطیفہ'' کو ''علوم مفیدہ'' سے ممتاز کرتا ہے۔ شاعری کی بنیاد انسان کی اس جبلت پر قائم ہے جو اسے نقل کرنے پر اکساتی ہے، لیکن یہ نقل خارجی دنیا کے حقائق کی نقل نہیں ہوتی۔ ارسطو نے بتایا کہ:

''شاعر کا کام یہ نہیں ہے کہ جو کچھ حقیقت میں گزرا اس کو فی الواقعی جوں کا توں بیان کر دے۔ بلکہ ایسی چیزیں بیان کرنا ہے جو ہو سکتی ہیں یعنی جو ان حالات میں ہو سکتی تھیں، کیونکہ ان حالات میں یا تو ان کا ہونا ضروری ہے یا وہ قرین قیاس ہیں۔ شاعر اور مورخ میں یہ فرق نہیں ہے کہ ایک نظم میں لکھتا ہے اور دوسرا نثر میں۔ ہیروڈوٹس کی تصنیف کو نظم کہا جا سکتا ہے اور ایسا کرنے پر بھی وہ تاریخ ہی رہے گی۔ فرق یہ ہے کہ تاریخ اس چیز کو بیان کرتی ہے جو ہو چکی ہے جبکہ شاعری اس قسم کی چیزوں کو سامنے لاتی ہے جو ہو سکتی ہیں۔ اس وجہ سے شاعری بمقابلہ تاریخ کے زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ توجہ کے قابل ہے۔ شاعری آفاقی صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے، جب کہ تاریخ مخصوص واقعات سے سروکار رکھتی ہے''۔

اسی طرح ارسطو فنی اثر اور فنی وحدت پر زور دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

''پلاٹ کو ایک مکمل وحدت کا مظہر ہونا چاہئے۔ اس کے مختلف واقعات کی ترتیب ایسی ہونی چاہئے کہ اگر ان میں سے کسی ایک کو ذرا سا ہٹا کر دوسری جگہ رکھ دیا جائے یا خارج کر دیا جائے تو وحدت کا اثر بُری طرح خراب ہو جائے۔ کیونکہ اگر کسی چیز کی موجودگی یا عدم موجودگی سے کوئی خاص فرق نہیں پڑ رہا ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ اس مکمل چیز کا اصلی اور ضروری حصہ نہیں ہے''۔

اسی بات کو جب وہ آگے بڑھاتا ہے تو اس آفاقی اصول کا اطلاق ''قصہ'' پر کر دیتا ہے

جس کی جدید ترین شکل افسانہ اور ناول ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

''پلاٹ کی ترتیب اس طرح ہونی چاہئے کہ اسے بغیر اسٹیج پر دیکھے ہوئے بھی، محض سن کر، کوئی شخص صرف واقعات کی بنا پر خوف اور ترس کے عالم میں آجائے جیسا کہ ہر اس شخص کو احساس ہوگا جس نے اوڈیپس کا قصہ سنا ہے''۔

غرض کہ ''بوطیقا'' ان تمام نظریات کا مخرج ہے جو تخلیقی عمل کے بارے میں آج تک قائم ہوئے۔ پھر ارسطو نے جس طرح یونانی اصناف کو بیان کر کے، ہر صنف کے الگ الگ اصول قائم کر کے ان کا تعین کیا ہے اس سے وہ رویہ پیدا ہوا جو مغرب کی ساری کلاسیکی تنقید کا عام رویہ ہے۔ ارسطو نے ٹریجیڈی کو سب اصناف کے مقابلے میں اس لیے اہمیت دی کہ وہ سب اصناف کی نمائندہ ہے اور اسی لیے سب سے بہتر ہے۔ ٹریجیڈی کے سلسلے میں جو بحث ملتی ہے اس سے شاعری کے بنیادی مقصد و ماہیت پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ ٹریجیڈی کا مقصد روح کا تزکیہ اور خوف و ترس کے جذبات کو تھکا کر ختم کرنا ہے۔ لیکن اس فنی اثر تک پہنچنے کے لیے ٹریجیڈی کے لیے ضروری ہے کہ اس کی لمبان اور پھیلاؤ میں، اس کے کرداروں میں، اس کے طرز میں، خیال میں، کورس میں اور تماشے کی نوعیت میں ایک توازن ہو، موزونیت ہو۔ وحدتِ اثر، شاعرانہ حقیقت اور قرین قیاس ہونا وہ عام اصول ہیں جو ارسطو نے بتائے ہیں۔

یہ بات ذہن نشین رہے کہ ارسطو کی بوطیقا کا اثر عربی، فارسی اور اردو شاعری پر بہت کم پڑا ہے۔ بوطیقا سے جو روایت بنی ہے وہ مغرب کی شاعری اور ادب کی روایت ہے۔ اسی روایت کے زیر اثر مغرب کی مختلف قدیم و جدید اصنافِ ادب پیدا ہوئیں۔ ہماری روایت پر ارسطو کی جس تصنیف کا اثر پڑا وہ ''فن خطابت'' (رطوریقا) ہے جس میں شکوہِ الفاظ، صنائع بدائع اور فصاحت و بلاغت کی بنیادی اہمیت ہے۔ ہماری تنقید اور شاعری اس فن شاعری سے، جس کا اظہار بوطیقا میں کیا گیا ہے، اب تک تقریباً بے بہرہ ہے۔

آج سے تقریباً دو ہزار تین سو سال پہلے جو سوال ارسطو نے اٹھائے تھے وہ آج بھی زندہ ہیں اور ادبی تنقید کے ایک لامتناہی سلسلے کا آغاز کرتے ہیں۔ اس وجہ سے ذہن انسانی کی تاریخ میں بوطیقا کی ایک دائمی اہمیت ہے۔ بوطیقا کے بغیر آپ کا مطالعہ نامکمل ہے۔ اس کے بغیر آپ مغرب کی قدیم و جدید تنقیدی و ادبی روایت کو نہیں سمجھ سکتے، لیکن اسے پڑھنے کے لیے یقیناً آپ کو توجہ و محنت کی ضرورت پڑے گی۔ آخر آپ اخبار کا کالم تو نہیں پڑھ رہے ہیں!!!

بوطیقا

(۳۳۵-۳۲۲ق-م؟)

شاعری بحیثیت ''نقل''

فن شاعری کے عنوان کے تحت میرا مقصد صرف اس فن ہی کے بارے میں کچھ کہنا نہیں ہے بلکہ ایسے امور پر بھی بحث کرنا ہے جیسے شاعری کی مختلف اقسام اور ان کے مخصوص مناصب۔ اس قسم کے پلاٹوں کی تعمیر جو ایک نظم کی کامیابی کے لیے ضروری ہیں۔ ساتھ ساتھ اس کے مختلف حصوں کی ماہیت اور تعداد اور اسی قسم کے دوسرے امور جو اس قسم کے مطالعہ سے سروکار رکھتے ہیں۔ اب میں فطری انداز سے شروع کرتا ہوں یعنی ابتدائی اصولوں کو پہلے لے کر۔

ایپک اور ٹریجک شاعری، کامیڈی بھی، غنائی شاعری اور زیادہ تر وہ موسیقی جو بانسری اور لائر کے لیے ترتیب دی جاتی ہے ____ ان سب کے بارے میں عام الفاظ میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ سب کی سب ''نقل'' یا ''نمائندگی'' کی صورتیں ہیں۔ مگر یہ ایک دوسرے سے تین باتوں میں مختلف ہیں: یا تو یہ نمائندگی کے لیے مختنف ذرائع استعمال کرتی ہیں یا یہ مختلف چیزوں کی نمائندگی کرتی ہیں یا پھر ان کی نمائندگی بالکل ہی مختلف طریقوں سے کرتی ہیں۔

پہلا باب

شاعرانہ نقل کے ذرائع

کچھ فنکار یا تو نظریاتی علم سے یا پھر طویل مشق سے اشیاء کی شکل اور ان کے رنگ کی نقل

کی ''ادائیگی'' پر قدرت رکھتے ہیں۔ دوسرے فنکار یہی عمل آواز کے استعمال سے کرتے ہیں۔ جن فنون کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے، ان میں نقل ــــــ وزن، زبان اور موسیقی کے ذریعہ پیدا کی جاتی ہے۔ خواہ ان کا استعمال الگ الگ ہو یا ساتھ ساتھ۔ اس طرح بانسری اور لائر کا فن صرف وزن اور موسیقی سے تعلق رکھتا ہے جیسا کہ اسی قسم کا کوئی دوسرا ساز مثلاً بین باجا۔ رقاص کی نقل کا ذریعہ صرف وزن ہے جسے موسیقی کی مدد کی بھی ضرورت نہیں ہے، کیونکہ وہ اپنی حرکات وسکنات کو اس طرح وزن سے ہم آہنگ کرتا ہے کہ ان سے وہ انسان کے کردار، جذبات اور حرکات کو ادا کر سکے۔

فن کی وہ صنف جو صرف زبان سے تعلق رکھتی ہے، چاہے زبان نثر ہو یا نظم اور نظم خواہ مختلف بحروں کا مجموعہ ہو یا ایک خاص قسم کی بحر کا، اب تک بے نام ہے۔ کیونکہ ہمارے پاس کوئی ایسا عام نام نہیں ہے جسے ہم سوفرون اور زنارکس کی نثری نقالی اور سقراط کے مکالموں یا ان تصانیف پر عائد کر سکیں جن میں مختلف بحریں استعمال کی گئی ہیں۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ عام لوگ شاعری کا تعین بحر سے کرتے ہیں اور اس طرح نوحہ خواں شاعر یا رزمیہ شاعری کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ وہ انہیں شاعر اس لیے نہیں کہتے کہ یہ ''نقل'' پیش کرتے ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ بحریں استعمال کرتے ہیں۔ کیونکہ وہ لوگ بھی شاعر ہی کہلاتے ہیں جو طبی اور سائنسی مضامین بھی نظم میں لکھتے ہیں۔ تاہم ہومر اور ایمپی ڈوکلز کے کلام میں سوائے بحر کے کوئی چیز مشترک نہیں ہے اور اس لیے اگر ایک کو شاعر کہنا درست ہے تو دوسرے کو شاعر سے زیادہ فطری فلسفی کہنا درست ہوگا۔ اس طرح ایک ایسا مصنف جو اپنی ''نقل'' مختلف بحریں استعمال کر کے پیش کرتا ہے جیسے کائریمون نے ''سنٹناور'' میں کیا ہے، تو اسے بھی شاعر ہی کہا جائے گا۔ یہ وہ امتیازات ہیں جو میں قائم کرنا چاہتا ہوں۔

پھر کچھ فنون ایسے بھی ہیں جو ان سب ذرائع یعنی وزن، موسیقی اور باقاعدہ بحروں کو، جن کا ذکر میں نے اوپر کیا ہے، استعمال میں لاتے ہیں۔ غنائی شاعری، (جو بانسری اور لائر پر گائی جاتی ہے) ٹریجیڈی اور کامیڈی ایسے ہی فنون ہیں۔ ان میں فرق ہے تو یہ کہ غنائی اصناف ان تمام ذرائع کو ایک ساتھ استعمال کرتی ہیں جبکہ ٹریجیڈی اور کامیڈی ان کو الگ الگ یکے بعد دیگرے استعمال میں لاتی ہیں۔

جہاں تک نمائندگی (نقل) کے ذرائع کا تعلق ہے، یہی وہ امتیازات ہیں جو فنون کے درمیان پائے جاتے ہیں۔

دوسرا باب

شاعرانہ نقل کے عوامل

چونکہ ''نقل کرنے والے فنکار'' انسانوں کو عمل کرتے ہوئے پیش کرتے ہیں اور یہ انسان لازماً یا تو ''نیک'' ہوتے ہیں یا پھر ''بد'' ہوتے ہیں، کیونکہ انسانوں میں اختلاف ان کی اخلاقی فطرت کی بنا پر ہے اور ان میں نیکی اور بدی کے مدارج ہیں اس لیے کردار ہمیشہ ایک قسم یا دوسری قسم کے ذیل میں رکھے جاسکتے ہیں۔ لہٰذا ان انسانوں میں یا تو ہم سے بہتر یا ہم سے بدتر یا پھر اسی قسم کے لوگ، جیسے ہم خود ہیں، پیش کئے جاتے ہیں۔ اس طرح مصوروں میں پولی گنوٹس نے بہتر انسانوں کو پیش کیا ہے۔ پاؤسن نے بدتر انسانوں کو پیش کیا ہے جبکہ ڈائنوسیس نے انہیں ویسے ہی پیش کیا، جیسے وہ تھے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہر قسم کی ''نقل'' میں، جن کا ذکر میں نے کیا ہے، اس قسم کا فرق اور اختلاف لازمی ہے اور اس طرح وہ قسمیں بھی، ان اشیاء کے فرق کے مطابق، جن کو وہ پیش کرتی ہیں، مختلف ہوں گی۔ یہ تنوع رقص میں بھی ہوسکتا ہے اور بانسری اور لائر سے پیدا کی ہوئی موسیقی میں بھی ہوسکتا ہے۔ یہ اس فن میں بھی ہوسکتا ہے جس کی بنیاد زبان ہے، چاہے وہ نثر ہو یا نظم جس میں موسیقی استعمال نہ کی گئی ہو۔ مثال کے طور پر ہومر بہتر قسم کے انسان سامنے لاتا ہے اور کلیوفون نارمل قسم کے عام انسان، جب کہ تھاسوس کا ہیگیمن، جو پیروڈی کا پہلا مصنف ہے، نیکو کاریس، جو ''ڈیلیڈ'' کا مصنف ہے، ان کو خراب حالت میں پیش کرتا ہے۔ یہی بات غنائی شاعری میں بھی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر سائکلوپس کو مختلف صورتوں میں پیش کیا جاسکتا ہے جیسا کہ ٹیموتھیس اور فیلوکسی نس نے کیا۔ یہی وہ فرق ہے جو کامیڈی اور ٹریجیڈی میں امتیاز پیدا کرتا ہے، کیونکہ کامیڈی کا مقصد انسانوں کو اس سے بدتر دکھانا ہے جیسا کہ وہ آج کل ہیں اور ٹریجیڈی کا مقصد ان کو بہتر دکھانا ہے۔

تیسرا باب

شاعرانہ نقل کا طریقہ

اب ان فنون میں اختلاف کا تیسرا نکتہ رہ جاتا ہے یعنی وہ طریقہ جس سے ہر قسم کے

موضوع کو پیش کیا جا سکے۔ کیونکہ یہ ممکن ہے کہ ایک ہی ذریعہ (میڈیم) کو استعمال کرتے ہوئے ایک ہی موضوع کو طرح طرح سے پیش کیا جا سکے۔ یہ عمل جزوی طور پر بیان کے ذریعہ اور جزوی طور پر اپنے سے مختلف کردار فرض کر کے ہو سکتا ہے، جو ہومر کا طریقہ ہے۔ یا پھر بغیر کسی تبدیلی کے اپنی ہی بات کو پیش کرنے سے بھی ہو سکتا ہے۔ یہ عمل کرداروں کو ڈرامائی طریقے پر عمل کرتے ہوئے پیش کرنے سے بھی ہو سکتا ہے۔

اس طرح، جیسا کہ میں نے شروع میں بتایا، یہ وہ تین عناصر ہیں جن سے ''نقل کرنے والے فنون'' میں فرق کیا جا سکتا ہے یعنی ذرائع سے، اُن اشیاء سے جن کو پیش کیا گیا ہے اور ان کے ادا کرنے کے طریقے سے۔ لہٰذا ایک طرح سے سوفوکلیز کو بھی ہومر ہی کی طرح کا ایک ''نقال'' کہا جا سکتا ہے کیونکہ دونوں نیک لوگوں کو پیش کرتے ہیں۔ ایک اور معنی میں وہ ارسٹوفینز کی طرح ہے کیونکہ دونوں انسانوں کو عمل کرتے ہوئے پیش کرتے ہیں یعنی دونوں انسان کو کام کرنے والی حالت میں سامنے لاتے ہیں۔ اور کچھ لوگ کہتے ہیں کہ یہی وجہ ہے کہ ان کی تصانیف کو ڈراما کہا جاتا ہے کیونکہ وہ انسان کو عمل کرتے ہوئے دکھاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ڈوریا والے کامیڈی اور ٹریجیڈی کی ایجاد کا سہرا اپنے سر باندھتے ہیں۔ کامیڈی کی ایجاد کا دعویٰ میگاریا والے کرتے ہیں۔ ان میں وہ لوگ بھی شامل ہیں جو یہاں یونان میں ہیں جن کا کہنا ہے کہ یہ صنف اس وقت وجود میں آئی جب ان کا ملک جمہوری ہوگیا اور وہ لوگ بھی جو سسلی میں ہیں کیونکہ شاعر اپی کارمس، جو چیونی ڈیس اور ماگنس ء سے بہت پہلے ہوا ہے، وہیں سے آیا تھا۔ پیلوپونیس کے اکثر ڈورین (ڈوریا کے رہنے والے) ٹریجیڈی کے موجد ہونے کا بھی دعویٰ کرتے ہیں۔ وہ ان اصناف کے ناموں کو اپنے دعوے کی دلیل میں پیش کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایتھنز کے لوگ مضافات کے دیہاتوں کو ''ڈیموائے'' کے نام سے پکارتے ہیں اور وہ خود ان دیہاتوں کو ''کوموائے'' کہتے ہیں۔ اس لیے ''کامیڈین'' کا نام ''کموزائن'' (عیش و طرب یا ڈھول دھپا) کھیل کرنے سے نہیں نکلا بلکہ ''کوموائے'' میں تماشا دکھانے سے نکلا ہے اور یہ وہ زمانہ تھا جب ان کے کھیل شہر میں نامقبول ہو چکے تھے (اور اسی وجہ سے وہ کھیل دکھانے گاؤں میں جانے لگے تھے)۔ مزید برآں ''کرنا'' کے لیے ان کے ہاں لفظ ''ڈران'' استعمال ہوتا ہے جبکہ ایتھنز والے ''کرنا'' کے لیے ''پراٹین'' کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔

چوتھا باب

شاعری کا مخرج اور اس کا ارتقاء

شاعری کی تخلیق عام طور پر دو اسباب کی بنا پر ہوتی ہے۔ یہ دونوں اسباب انسانی فطرت سے وابستہ ہیں۔ ''نقل'' کرنے کی جبلت انسان میں ازل سے موجود ہے۔ وہ دوسری مخلوق سے اس لیے مختلف ہے کہ وہ ساری مخلوق میں سب سے زیادہ ''نقال'' ہے اور وہ اپنے ابتدائی سبق نقل ہی کے ذریعہ سیکھتا ہے۔ پھر ہم سب میں نقل سے وجود میں آئے ہوئے کاموں سے لطف اندوز ہونے کی جبلت بھی موجود ہے۔ ہمارا تجربہ خود اس کا ثبوت ہے۔ کیونکہ ہم ان چیزوں کی صحیح نقل سے بھی لطف اندوز ہوتے ہیں جن کا دیکھنا ویسے ہمارے لیے تکلیف دہ ہے، مثال کے طور پر اسفل ترین جانور اور لاشیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ علم حاصل کرنا، صرف فلسفیوں ہی کے لیے نہیں بلکہ دوسرے لوگوں کے لیے بھی، خواہ ان کی صلاحیتیں کتنی ہی محدود کیوں نہ ہوں، ایک بہت بڑی مسرت ہے۔ وہ ہم شکل اور مشابہہ چیزیں دیکھ کر اس لیے لطف اندوز ہوتے ہیں کیونکہ ایسا کرنے سے انہیں معلومات حاصل ہوتی ہیں (وہ عقل سے پہچانتے ہیں کہ کس چیز کی نقل کی گئی ہے اور پھر دریافت کرتے ہیں کہ یہ فلاں چیز کی تصویر ہے)۔ اگر اتفاق سے وہ چیز جو پیش کی گئی ہے ایسی ہے جسے پہلے نہیں دیکھا تھا تو ایسے میں اسے دیکھ کر احساسِ نقل سے مسرت حاصل نہیں ہوگی بلکہ اس کے عمل سے، رنگ سے اور اسی قسم کے دوسرے اسباب سے۔

نقل کرنے کی جبلت ہمارے لیے اسی طرح فطری ہے جس طرح موسیقی اور وزن کا احساس۔ اور بحریں بھی واضح طور پر وزن ہی کے الگ الگ ٹکڑے ہیں۔ ان فطری اور جبلی رجحانات سے شروع ہو کر اور اپنی ابتدائی کوششوں سے رفتہ رفتہ ترقی کرکے انسان نے آخر کار اپنی جدت اور برجستگی سے شاعری ایجاد کر لی۔

لیکن منفرد شاعروں کے مزاج کے لحاظ سے شاعری جلد ہی دو دھاروں میں تقسیم ہوگئی۔ زیادہ سنجیدہ شاعروں نے شائستہ اعمال اور اعلیٰ لوگوں کے کاموں کو پیش کیا جبکہ کم ذہن شاعروں نے ادنیٰ لوگوں کے بارے میں لکھا۔ اس طرح اول الذکر نے حمد اور قصیدے لکھے اور آخر الذکر نے ''طنزیے'' لکھے۔ ہمارے پاس ہومر سے پہلے کی اس قسم کی نظمیں موجود نہیں ہیں، حالانکہ اس بات کا

قوی امکان ہے کہ بہت سے شعراء نے ایسی نظمیں لکھی ہوں گی۔ لیکن ہومر کے بعد سے اس قسم کی بہت سے مثالیں ملتی ہیں جیسے خود ہومر کی نظم ''ما۔ گائٹس'' اور اسی قسم کی دوسری نظمیں۔ ایسی ہی نظموں میں ''آئی امبک'' بحر استعمال ہوئی، کیونکہ یہ بحر اس مقصد کے لیے موزوں تھی۔ اسے آج بھی ''آئی امبک'' کے نام ہی سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اسے ''آئی امبک'' اس لیے کہا جاتا ہے کہ اس بحر میں ایک دوسرے کے خلاف آئمبس یا طنزیے لکھے جاتے تھے۔

اسی طرح یہ رواج ہوا کہ ہمارے کچھ ابتدائی شاعر ''ہیرواک'' نظمیں اور کچھ آئی امبک نظمیں لکھنے لگے۔ لیکن جیسے ہومر سنجیدہ طرز میں سب سے بڑا شاعر تھا اور طرز کے کمال اور زندگی کو پیش کرنے کی ڈرامائی صفت میں یکتا تھا، ویسے ہی مضحک چیزوں کو ڈرامائی عنصر عطا کر کے اس نے پہلی بار ایک ایسی راہ دکھائی جو کامیڈی نے اختیار کر لی۔ اس کی نظم ''مارگائٹس'' ہماری کامیڈیوں سے وہی رشتہ رکھتی ہے جو اس کی ''ایلیڈ'' اور ''اوڈیسی'' ٹریجیڈیوں سے رکھتی ہیں۔ جب ٹریجیڈی اور کامیڈی وجود میں آ گئیں تو جن لوگوں کا پیدائشی رجحان ایک قسم کی شاعری کی طرف تھا انہوں نے ''طنزیہ'' کے بجائے کامیڈیاں لکھیں اور جن کا رجحان دوسری طرف تھا انہوں نے ''ایپک'' کے بجائے ٹریجیڈیاں لکھیں۔ کیونکہ یہ دونوں نئی اصناف پچھلی اصناف کے مقابلہ میں زیادہ عظیم الشان اور زیادہ وقیع سمجھی گئیں۔

ابتدا میں ٹریجیڈی اور کامیڈی دونوں طبع زاد تھیں۔ ایک کی ابتدا ان لوگوں سے ہوئی جو ''ڈتھرامب'' گاتے تھے اور دوسری کی ابتدا ان لوگوں سے ہوئی جو ''فیلک'' گیت گاتے تھے اور جو آج بھی ہمارے بہت سے شہروں میں ایک روایتی ادارہ کی طرح موجود ہیں۔ رفتہ رفتہ ٹریجیڈی ترقی کرتی گئی۔ ہر نیا عنصر جو وجود میں آیا استعمال کے ساتھ بڑھتا گیا، یہاں تک کہ بہت سی تبدیلیوں کے بعد اس نے ایک فطری شکل اختیار کر لی، اور جو مستقل ہوگئی۔ ایسکیلس پہلا شخص تھا جس نے ایکٹروں کی تعداد ایک کے بجائے دو کر دی۔ کورس کا حصہ کم کر دیا اور مکالمے کو اولیت عطا کی۔ سوفوکلیز نے تین ایکٹر پیش کیے اور منظر (سینری) کا اضافہ کیا۔ جہاں تک ٹریجیڈی کی عظمت اور شکوہ کا تعلق ہے تو یہ صفت کافی عرصے کے بعد پیدا ہوئی، جبکہ ''سیٹرک'' ڈرامے کے طریقوں سے آگے بڑھتے ہوئے ٹریجیڈی نے ہلکے پلاٹ اور مضحک طرز کو ترک کر دیا، اب اس کی بھی بحر ''ٹروکی ٹیٹرا میٹر'' کے بجائے آئی امبک ہوگئی۔ پہلے شاعر ٹیٹرا میٹر اس لیے استعمال کرتے تھے کہ وہ سیٹرک شاعری کرتے تھے، جو رقص سے زیادہ قریب تھی لیکن جب مکالمہ استعمال میں آنے لگا تو اسی کے

ساتھ قدرتی طور پر مناسب بحر بھی استعمال میں آنے لگی، کیونکہ آئی امبک بحر تمام بحروں میں سب سے زیادہ بات چیت سے قریب ہے۔ یہ اس بات سے بھی ثابت ہوتا ہے کہ ہم ایک دوسرے کے ساتھ گفتگو کے دوران آئی امبک بحر میں جملے ادا کرنے لگتے ہیں، برخلاف اس کے ہم شاذ و نادر ہی ہیکسا میٹر میں بات کرتے ہیں اور یہ اسی وقت ہوتا ہے جب ہم بات چیت کے عام لہجے سے الگ ہوتے ہیں۔ ایک اور تبدیلی واقعات اور ایکٹ کی تعداد میں اضافہ تھا۔ اب ہم اور دوسری تفصیلات کو چھوڑ کر آگے بڑھتے ہیں۔

پانچواں باب

کامیڈی کا آغاز: ایپک اور ٹریجیڈی کا مقابلہ

جیسا کہ میں نے کہا ہے کہ کامیڈی میں خراب قسم کے لوگ پیش کیے جاتے ہیں۔ ان معنی میں خراب نہیں کہ وہ ہر قسم کی بدی میں پڑے ہوتے ہیں بلکہ ان معنی میں کہ مضحک ہونا بھی بدصورتی اور بدی ہی کی ایک شکل ہے۔ کیونکہ مضحکہ خیزی ایک قسم کی غلطی یا بدصورتی ہے جو تکلیف دہ یا نقصان دہ نہیں ہوتی، مثال کے طور پر مسخرے کا مصنوعی چہرہ بے ڈول، بے ہنگم اور بدوضع ضرور ہوتا ہے لیکن تکلیف نہیں پہنچاتا۔

اب ہمیں اتنا ضرور معلوم ہو گیا کہ ٹریجیڈی نے کن مدارج سے ارتقاء کیا اور کن لوگوں نے اس کے ارتقاء میں حصہ لیا۔ کامیڈی کی ابتدائی تاریخ پردۂ خفا میں ہے کیونکہ اس کی طرف کبھی سنجیدگی سے توجہ نہیں دی گئی۔ کہیں ایک عرصے کے بعد جا کر کامیڈی میں کورَس شامل کیا گیا۔ اس وقت تک کامیڈی میں والنٹیر ہی ایکٹر کا کام کرتے تھے۔ ان شاعروں کے آنے تک، جنہوں نے اس میں کمال حاصل کیا، کامیڈی ایک مستقل ہیئت اختیار کر چکی تھی۔ یہ معلوم نہیں ہے کہ مصنوعی چہروں (ماسک)، پرولوگ، ایکٹروں کی تعداد اور اس قسم کی دوسری چیزوں کا اضافہ کس نے کیا؟ سلیقہ اور صحت کے ساتھ تعمیر کیے ہوئے پلاٹ سسلی میں ایپکامس اور فورمس نے شروع کیے۔ ایتھنز کے شاعروں میں کریٹس پہلا شخص تھا جس نے ہجویہ و طنزیہ ڈھنگ کو مسترد کیا اور عام قسم کے پلاٹ اور قصوں کو اختیار کیا۔

ایپک شاعری ٹریجیڈی سے اس طرح مماثل ہے کہ وہ بھی باوقار شاعری کے ذریعے سنجیدہ عمل پیش کرتی ہے۔ ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ ایپک ایک ہی بحر میں ہوتی ہے اور اس کی شکل افسانوی ہوتی ہے۔ ایک اور فرق ان کی طوالت ہے۔ ٹریجیڈی، جہاں تک ممکن ہو، سورج کی ایک گردش کے واقعات کو سامنے لاتی ہے یا اس وقفے سے کچھ بڑھ جاتی ہے، جبکہ ایپک میں عمل کے وقت کی کوئی قید نہیں ہوتی حالانکہ شروع شروع میں ٹریجیڈی اور ایپک اس معاملہ میں ایک تھیں۔ ان کے اجزاء میں سے کچھ ایسے ہیں جو دونوں قسموں میں مشترک ہیں اور کچھ محض ٹریجیڈی ہی سے مخصوص ہیں۔ لہٰذا وہ شخص جو ٹریجیڈی کے سلسلے میں اچھائی یا برائی کی تمیز کرسکتا ہے، وہ ایپک کے بارے میں بھی رائے دے سکتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ایپک کے تمام عناصر ٹریجیڈی میں ملتے ہیں، حالانکہ ٹریجیڈی کی تمام چیزیں ایپک میں نہیں ملتیں۔

چھٹا باب

ٹریجیڈی کی تعریف

میں بعد میں ''نقل'' کی اس قسم کا ذکر کروں گا جس میں ہیکسا میٹر استعمال ہوتی ہے اور کامیڈی کے بارے میں بھی بعد ہی میں بات کروں گا۔ فی الحال میں ٹریجیڈی سے بحث کرنا چاہتا ہوں اور میں جو کچھ کہہ چکا ہوں اس کی مدد سے ٹریجیڈی کی مخصوص صفات کی تعریف کروں گا۔

ٹریجیڈی ایک ایسے عمل کی نقل یا نمائندگی ہے جو سنجیدہ توجہ کے لائق ہو۔ وہ اپنی جگہ مکمل بھی ہو اور کچھ وسعت بھی رکھتی ہو۔ ایسی زبان میں ہو جو فنی صنائع سے معمور ہو اور ڈرامے کے مختلف حصوں کے مناسب ہو۔ یہ عمل کی شکل میں پیش کی گئی ہو اور افسانہ کی طرح بیان نہ کی گئی ہو۔ خوف اور ترس کے ذریعے ایسے جذبات کا تزکیہ بھی کرتی ہو۔ صنائع سے معمور زبان سے میرا مطلب ایسی زبان ہے، جس میں وزن اور موسیقی یا گیت ہو۔ ڈرامے کے مختلف حصوں کے مناسب ہونے سے میرا مطلب یہ ہے کہ کچھ حصے محض نظم کے ذریعے پیش کیے جائیں اور دوسرے گیتوں کی مدد سے۔

کیونکہ نمائندگی (نقل) ان لوگوں کے ذریعہ پیش کی جاتی ہے جو اس عمل کو پیش کرتے ہیں، اس لیے اولاً تماشا ٹریجیڈی کا لازمی حصہ ہے۔ ثانیاً اس میں گیت اور طرز ادا کا ہونا بھی ضروری

ہے کیونکہ یہی نمائندگی کا ذریعہ ہیں۔ طرز ادا سے میرا مطلب مصرعوں کی ترتیب ہے۔ گیت ایک ایسی اصطلاح ہے جس کے معنی سے ہر شخص واقف ہے۔

ٹریجیڈی میں عمل ہی کی نقل ہوتی ہے اور یہ عمل ان لوگوں سے وجود میں آتا ہے جو خیالات اور کردار کی منفرد صفات کا اظہار کرتے ہیں اور ان ہی کے ذریعہ ہم عمل کی صفت کا تعین کرتے ہیں۔ خیالات اور کردار عمل کے دو قدرتی اسباب ہیں اور ان ہی پر سب لوگوں کی کامیابی یا ناکامی کا انحصار ہے۔ عمل (Action) کی نقل ہی ٹریجیڈی کا پلاٹ ہوتا ہے، کیونکہ واقعات کی منظم ترتیب سے ٹریجیڈی کا پلاٹ بنتا ہے۔ برخلاف اس کے کردار وہ ہے جو ہمیں ''عمل میں حصہ لینے والوں'' کی فطرت کی تعریف کرنے میں مدد دیتا ہے اور خیال وہ ہے جب وہ کسی بات کو ثابت کرتے ہیں یا کوئی رائے دیتے ہیں۔

اس لیے ٹریجیڈی کے چھ ضروری حصے ہوئے، جو اس کی صفت کا تعین کرتے ہیں۔ یہ حصے پلاٹ، کردار، زبان و بیان، خیال، تماشا اور گیت ہیں۔ ان میں سے دو ان ذرائع سے تعلق رکھتے ہیں جن سے عمل ادا کیا جاتا ہے، ایک ''ادائیگی'' کے ڈھنگ سے، اور تین ادا ہونے والی اشیاء سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان سے آگے کسی چیز کی ضرورت نہیں۔ یہ وہ ڈرامائی عناصر ہیں جو ہر ڈراما نگار نے استعمال کیے، کیونکہ تمام ڈراموں میں تماشا، کردار، پلاٹ، زبان و بیان، گیت اور خیال ملتے ہیں۔

ان عناصر میں سب سے اہم پلاٹ یعنی واقعات کی ترتیب ہے۔ کیونکہ ٹریجیڈی انسانوں کی نقل نہیں ہے بلکہ عمل اور زندگی، خوشی اور غم کی نقل ہے اور خوشی و غم عمل سے تعلق رکھتے ہیں۔ زندگی کا مقصد ایک قسم کا عمل ہے، صفت نہیں ہے۔ یہ ضرور ہے کہ انسان جو کچھ ہیں اپنے کردار سے ہیں مگر اپنے عمل کی بنا پر وہ خوش یا ناخوش ہوتے ہیں۔ ٹریجیڈیاں کردار کی اداکاری کے لیے نہیں لکھی جاتیں حالانکہ عمل کے لیے کردار ضروری ہے۔ اس طرح واقعات اور پلاٹ ہی وہ مقصد ہیں جن سے ٹریجیڈی کو سروکار ہے، اور جیسا کہ ہر معاملے میں ہوتا ہے، مقصد ہی سب کچھ ہے۔ علاوہ اس کے کوئی ٹریجیڈی عمل کے بغیر وجود میں نہیں آسکتی، مگر بغیر کردار کے ہوسکتی ہے۔ فی الحقیقت آج کل کے ڈراما نگاروں کی ٹریجیڈیاں کردار نمایاں کرنے میں ناکام ہیں اور یہی بات پچھلے ادوار کے ڈراما نگاروں کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ اسی قسم کا تضاد زیوکسس اور پولی گنوٹس کے درمیان بحیثیت مصور دکھایا جاسکتا ہے۔ پولی گنوٹس اپنے کردار اچھی طرح پیش کرتا ہے، جبکہ زیوکسس اپنی

تقریروں میں ان سے بے نیاز ہے۔ پھر اگر کوئی ایسی تقاریر لکھے جن سے کردار سامنے آتا ہو اور زبان و بیان کے لحاظ سے بھی یہ عمدہ لکھی ہوئی ہوں تو ان سے ٹریجیڈی کا مخصوص اثر پیدا نہیں ہوگا۔ یہ اثر ایسی ٹریجیڈی سے زیادہ بہتر طور پر قائم ہوگا جو ان عناصر کے استعمال میں کم کامیاب ہوں لیکن جس میں ایک پلاٹ ہو، جو واقعات کا مرتب ڈھانچا پیش کرتا ہو۔ ایک اور بات قابل توجہ یہ ہے کہ وہ دو ذریعے، جو ٹریجیڈی میں اہم مقام رکھتے ہیں اور جو ہمارے جذبات پر اثر انداز ہوتے ہیں یعنی ''تنسیخ'' اور ''پہچان'' دراصل پلاٹ ہی کے حصے ہیں۔ ایک اور ثبوت یہ بھی ہے کہ مبتدی واقعات سے پلاٹ بنانے کی صلاحیت سے پہلے زبان کی صحت اور کردار نگاری میں کامیابی حاصل کرسکتا ہے اور یہ بات ہم ماضی کے تمام ڈراما نگار شعرا کے بارے میں کہہ سکتے ہیں۔

لہٰذا پلاٹ ٹریجیڈی کا پہلا اور بنیادی جزو ہے۔ اس کی حیثیت ٹریجیڈی کی رگوں میں خون کی سی ہے۔ کردار کا درجہ اس کے بعد آتا ہے۔ یہی بات مصوری کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ کیونکہ اگر ایک فنکار کینوس پر حسین ترین رنگ بے ترتیبی سے بکھیر دے تو ان سے وہ اثر پیدا نہیں ہوگا جیسا کہ ایک جانی پہچانی شکل سے، جو سیاہ و سفید رنگ سے بنائی گئی ہو۔ ٹریجیڈی کسی عمل کی نمائندگی یا نقل ہے اور عمل ہی کی وجہ سے اشخاص کی بھی نمائندگی کرتی ہے۔

ٹریجیڈی کی تیسری صفت ''خیال'' ہے۔ یہ ایسی بات کہنے کی قابلیت ہے جو کسی خاص موقع کے لیے ممکن اور موزوں ہو۔ یہ ڈرامے کی تقریروں کا وہ جزو ہے جو فن سیاست اور خطیبانہ زبان سے تعلق رکھتا ہے۔ قدیم ڈراما نگار اپنے کرداروں کی زبان سے سیاست دانوں کی طرح باتیں کہلواتے تھے جب کہ آج کل ان کی زبان سے مقرروں کی طرح باتیں کراتے ہیں۔ کردار وہ ہے جو ذاتی پسند کا اظہار کرتا ہے۔ اس قسم کی چیزیں جن کو کوئی پسند یا ناپسند کرتا ہے جبکہ وہ واضح نہیں ہوتیں۔ اس لیے ان تقاریر سے، جن میں بولنے والا طرفداری اور نفرت کا اظہار نہیں کرتا، کردار کا اظہار نہیں ہوتا۔ برخلاف اس کے ''خیال'' ان تقریروں میں سامنے آتا ہے جن میں کوئی چیز صحیح یا غلط بتائی جاتی ہے یا جہاں کسی عام رائے کا اظہار کیا جاتا ہے۔

چوتھا مقام تقاریر کے زبان و بیان کا ہے۔ زبان سے میرا مطلب، جیسا کہ میں پہلے بھی بتا چکا ہوں، الفاظ کا معنی خیز استعمال ہے اور یہ نظم اور نثر دونوں میں برابر کا اثر رکھتا ہے۔

باقی عناصر میں موسیقی سب سے اہم چیز ہے جو ڈراما میں تفریح بخش اضافے کا درجہ رکھتی ہے۔ تماشا اور اسٹیج کی آرائش بھی دلکش ہوتی ہے لیکن ان کا ڈراما نگار کے فن یا فن شاعری سے بہت

ہی کم تعلق ہے۔ کیونکہ ٹریجیڈی کا زور تماشے اور ایکٹر سے بالاتر ہوتا ہے اور تماشے کے اثر کا تعلق ڈراما نگار سے زیادہ اسٹیج کے منتظم سے ہوتا ہے۔

ساتواں باب

پلاٹ کی وسعت

اب، جب کہ یہ تمام تعریفیں مکمل ہوگئیں، میں واقعات کی ترتیب سے بحث کروں گا کیونکہ ٹریجیڈی میں یہ سب سے اہم چیز ہے۔ میں یہ کہہ چکا ہوں کہ ٹریجیڈی ایک عمل کی نقل ہے جو مکمل و متحد ہوتی ہے اور ایک خاص وسعت رکھتی ہے۔ کیونکہ ایک چیز متحد و مکمل تو ہوسکتی ہے لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ اس میں وسعت بھی ہو۔ ایک مکمل اتحاد یا اکائی وہ ہے جس میں ابتدا، وسط اور خاتمہ ہو۔ ''ابتدا'' وہ ہے جو لازمی طور پر کسی دوسری چیز کے بعد نہیں آتی حالانکہ کوئی اور چیز بھی موجود ہوتی ہے یا اس کے بعد آتی ہے۔ برخلاف اس کے ''خاتمہ'' وہ ہے جو ضروری یا عام نتیجہ کے طور پر کسی چیز کے بعد آتا ہے اور اس کے بعد کچھ اور نہیں آتا۔ ''وسط'' وہ ہے جو کسی چیز کے بعد آتا ہے اور اس کے بعد بھی کوئی چیز آتی ہے۔ اس لیے اچھی طرح تعمیر کیے ہوئے پلاٹ کی ابتدا اور اس کا خاتمہ الل ٹپ طریقے سے نہیں ہونا چاہئے بلکہ اس شکل کے مطابق ہونا چاہے جس کا میں نے اظہار کیا ہے۔

پھر جو چیز خوبصورت ہوتی ہے، خواہ وہ ایک زندہ چیز ہو یا ایک ایسی چیز ہو جو مختلف حصوں سے بنی ہو، لازمی طور پر نہ صرف مناسب طریقے سے مرتب کی گئی ہو بلکہ ساتھ ساتھ ایک مناسب وسعت بھی رکھتی ہو، کیونکہ خوبصورتی اور حسن، وسعت اور ترتیب سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس لیے ایک بہت ہی چھوٹی مخلوق اس لیے حسین نہیں ہوگی کیونکہ اسے دیکھ لینے میں زیادہ دیر نہیں لگے گی اور اس کا تاثر جلد ہی بگڑ جائے گا۔ اسی طرح نہ کوئی بہت بڑی چیز ہی حسین ہوگی کیونکہ اس کو ایک نگاہ میں دیکھنا ممکن نہ ہوگا، اس لیے اس کے اتحاد اور وسعت کا اثر دیکھنے والے پر نہ پڑے گا، مثال کے طور پر کوئی ہزار میل لمبا جانور۔

جیسے ایک زندہ جانور اور زندہ چیز میں، جو مختلف حصوں سے مل کر بنی ہے، ایک مناسب

وسعت کا ہونا ضروری ہے تاکہ وہ نظر میں سما سکے۔ اسی طرح پلاٹ میں بھی ایک مناسب پھیلاؤ ہونا چاہئے تاکہ وہ حافظے میں محفوظ ہو سکے۔ لمبائی کی وہ حد، جو اسٹیج پر تماشا دکھانے کے لیے ضروری ہے، ڈرامائی فن سے کوئی تعلق نہیں رکھتی، کیونکہ اگر ایک ڈرامائی مقابلے میں سو ٹریجیڈیاں شامل ہوں تو وہ گھڑی کے حساب سے دکھائی جائیں گی، جیسا کہ پہلے زمانے میں ہوتا تھا۔ ''عمل'' کی مخصوص صفت کے لحاظ سے حد قائم ہوتی ہے۔ اس کے مطابق قصہ جتنا لمبا ہوگا اتنا ہی خوبصورت ہوگا مگر شرط یہ ہے کہ وہ واضح اور غیر مبہم ہو۔ اس کی ایک سیدھی سادی سی تصریح یہ ہے کہ ٹریجیڈی اتنی لمبی ہو کہ جس میں ضرورت یا قیاس کے مطابق اتنی تبدیلی سما سکے کہ پریشانی سے خوشی یا خوشی سے پریشانی کا اظہار مناسب طریقہ پر کیا جا سکے۔

آٹھواں باب

پلاٹ کا اتحاد

جیسا کہ کچھ لوگوں کا خیال ہے ایک پلاٹ کو صرف اس لیے متحد نہیں کہا جا سکتا کیونکہ وہ ایک آدمی کے بارے میں ہے۔ ایک شخص پر بہت سی بلکہ لاتعداد حالتیں گزریں لیکن ضروری نہیں ہے کہ ان سب حالتوں کو اتحاد کے رشتے میں پرویا جا سکے۔ اسی طرح ایک شخص مختلف عوامل سے گزرے لیکن ضروری نہیں ہے کہ پھر بھی کوئی ایک متحد عمل پیدا ہو سکے۔ اس سے معلوم ہوا کہ وہ شاعر غلط راستے پر تھے جنہوں نے ''ہیراکلیڈ'' یا ''تھیسیڈ'' یا اسی قسم کی دوسری نظمیں اس یقین کے ساتھ لکھیں کہ ہیراکلس چونکہ ایک شخص ہے، اس لیے اس کے قصے میں وحدت ہونا ضروری ہے۔ ہومر، جو اس سلسلے میں بھی غیر معمولی فنکار ہے، اپنے فن یا جبلت کی وجہ سے جانتا تھا کہ کس چیز کی ضرورت ہے اور کس چیز کی نہیں ہے۔ ''اوڈیسی'' میں اس نے ہر وہ چیز بیان نہیں کی جو اوڈیسس سے متعلق تھی مثلاً یہ کہ وہ پارناسس کی پہاڑی پر زخمی ہو گیا تھا یا یہ کہ وہ جنگ کے موقع پر بے ہوش ہو گیا تھا، کیونکہ نہ تو یہ ضروری تھا اور نہ قرین قیاس کہ یہ واقعات ایک دوسرے سے متعلق ہوں۔ برخلاف اس کے اس نے ''اوڈیسی'' کی تعمیر ایک واحد عمل پر کی، جس کا ذکر میں کر چکا ہوں۔ یہی اس نے ''ایلیڈ'' میں بھی کیا۔ جس طرح، جیسا کہ دوسرے نقل والے فنون میں ہوتا ہے، ہر انفرادی نقل ایک واحد شے کی

نقل ہوتی ہے، اسی طرح ایک ڈرامے کا پلاٹ بھی ہوتا ہے جو ایک عمل کی نقل پیش کرتا ہے۔ پلاٹ کو ایک مکمل وحدت کا مظہر ہونا چاہئے۔ اس کے مختلف واقعات کی ترتیب ایسی ہونی چاہئے کہ اگر ان میں سے کسی ایک کو ذرا ہٹا کر دوسری جگہ رکھ دیا جائے یا خارج کر دیا جائے تو وحدت کا اثر بُری طرح خراب ہو جائے۔ کیونکہ اگر کسی چیز کی موجودگی یا عدم موجودگی سے کوئی خاص فرق نہیں پڑ رہا ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ اس مکمل چیز کا اصلی اور ضروری حصہ نہیں ہے۔

نواں باب

شاعرانہ صداقت اور تاریخی صداقت

جو کچھ میں نے کہا اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شاعر کا کام یہ نہیں ہے کہ جو کچھ حقیقت میں گزرا اس کو فی الواقعی جوں کا توں بیان کر دے بلکہ ایسی چیزیں بیان کرنا ہے جو ہو سکتی ہیں یعنی جو ان حالات میں ہو سکتی تھیں، کیونکہ ان حالات میں یا تو ان کا ہونا ضروری ہے یا وہ قرین قیاس ہیں۔ شاعر اور مورخ میں یہ فرق نہیں ہے کہ ایک نظم میں لکھتا ہے اور دوسرا نثر میں۔ ہیروڈوٹس کی تصنیف کو نظم کہا جا سکتا ہے اور ایسا کرنے پر بھی وہ تاریخ ہی رہے گی۔ فرق یہ ہے کہ تاریخ اس چیز کو بیان کرتی ہے جو ہو چکی ہے جبکہ شاعری اس قسم کی چیزوں کو سامنے لاتی ہے جو ہو سکتی ہیں۔ اس وجہ سے شاعری بمقابلہ تاریخ کے زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ توجہ کے قابل ہے۔ شاعری آفاقی صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے، جبکہ تاریخ مخصوص واقعات سے سروکار رکھتی ہے۔

آفاقی صداقتوں سے میرا مطلب اس قسم کی چیزوں سے ہے جنہیں خاص قسم کے اشخاص شاید یا پھر لازمی طور پر ایک خاص حالت میں کہیں گے یا کریں گے۔ اور یہی شاعری کا مقصد ہے، حالانکہ اس میں اپنے کرداروں کو انفرادی ناموں سے موسوم کر دیا جاتا ہے۔ مورخ کے مخصوص واقعات مثلاً ایسے ہوتے ہیں جیسے السی بیاڈیس نے کیا یا جو کچھ اس پر گزرے۔ اب یہ امتیاز، جہاں تک کامیڈی کا تعلق ہے، صاف ہو جاتا ہے کیوں کہ کامک (Comic) شاعر اپنے پلاٹ قرین قیاس واقعات سے بناتے ہیں اور پھر ان میں کسی بھی ایسے ناموں کا اضافہ کر دیتے ہیں جو ان کے ذہن میں آتے ہیں۔ یہ لوگ ''آئی ایمبک'' شاعروں کی طرح مخصوص لوگوں کے بارے میں نہیں لکھتے۔

برخلاف اس کے ٹریجیڈی میں مصنف حقیقی لوگوں کے نام برقرار رکھتے ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ جو چیز ممکن ہے، وہ قابلِ یقین بھی ہوتی ہے، جبکہ ہمیں کسی ایسی چیز کے امکان کا یقین نہیں ہوتا جو واقع نہیں ہوئی ہے۔ جو بات ہو چکی ہے وہ بالکل ممکن معلوم ہوتی ہے، کیونکہ اگر وہ ممکن نہ ہوتی تو وہ ہوئی بھی نہ ہوتی۔ پھر ٹریجیڈی میں بھی صرف ایک یا دو نام مشہور لوگوں کے ہوتے ہیں اور باقی نام فرضی یا افسانوی ہوتے ہیں۔ اور حقیقت میں کچھ ایسی ٹریجیڈیاں بھی ہیں جن میں کوئی چیز بھی جانی پہچانی نہیں ہوتی مثلاً اگاتھون کی ''اینتھیوس'' جس میں واقعات اور نام دونوں فرضی ہیں اور یہ ڈراما اس کے باوجود پسند کیا جاتا ہے۔ اس لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ صرف ان روایتی قصوں ہی کو ٹریجیڈیوں کا موضوع قرار دیا جائے، جو اس وقت ہماری ٹریجیڈیوں میں استعمال ہو رہے ہیں۔ اصل میں ایسا کرنا حماقت ہوگا کیونکہ معروف اور جانے پہچانے قصے بھی کچھ ہی لوگوں کو معلوم ہیں، مگر وہ سب کو پسند آتے ہیں۔

جو کچھ میں نے کہا اس سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ شاعر کو شعر بنانے والے سے زیادہ پلاٹ کا بنانے والا ہونا چاہیے، کیونکہ وہ اپنی نمائندگی یا نقل کی وجہ سے شاعر ہوتا ہے اور جس چیز کی وہ نمائندگی کرتا ہے وہ ''عمل'' ہوتا ہے۔ اور اگر وہ ان چیزوں کے بارے میں لکھتا ہے جو حقیقت میں ہو چکی ہیں تو اس بات سے وہ کم درجہ کا شاعر نہیں ہو جاتا، کیونکہ جو چیزیں ہو چکی ہیں ان کو امکان اور قیاس کے قانون کے مطابق لانے میں کوئی چیز مانع نہیں ہے۔ اس لیے وہ ان کی بابت لکھتے ہوئے بھی شاعر ہی رہے گا۔

سادے پلاٹ اور ''عمل'' میں سب سے خراب وہ ہوتے ہیں جو قصہ در قصہ چلتے ہیں۔ قصہ در قصہ پلاٹ سے میرا مطلب ایسے پلاٹوں سے ہے جن میں نہ واقعات کی ترتیب قرینِ قیاس ہوتی ہے اور نہ اسے ضروری سمجھا جاتا ہے۔ ایسے ڈرامے خراب شاعر لکھتے ہیں کیونکہ اس سے بہتر لکھنے کی ان میں صلاحیت نہیں ہے اور اچھے شاعر ایکٹروں کی سہولت کے لیے ایسے ڈرامے لکھنے پر مجبور ہیں۔ ڈرامائی مقابلے کے لیے لکھنے میں وہ پلاٹ کو اکثر قیاس کی حدوں سے دور لے جاتے ہیں اور اس طرح واقعات کے تسلسل کو توڑ دیتے ہیں۔

بہرحال ٹریجیڈی صرف ایک مکمل عمل ہی کی نمائندگی (نقل) نہیں ہے بلکہ ایسے واقعات کی بھی، جو خوف اور ترس کے جذبات پیدا کرتے ہیں۔ یہ اثر اس وقت اور گہرا ہو جاتا ہے جب کہ واقعات غیر متوقع طور پر منطقی تسلسل کے ساتھ پیش کیے گئے ہوں، کیونکہ میکانکی یا اتفاقی طریقے پر

پیش کرنے کے مقابلے میں اس طور پر وہ زیادہ قابل توجہ ہوں گے۔ دراصل اتفاقی واقعات بھی اسی وقت قابل توجہ معلوم ہوتے ہیں جب وہ کسی منصوبے کے تحت ظہور میں آئے ہوں، مثال کے طور پر جب آرگوس میں میٹیز کا بت (جب کہ عام لوگ ایک رسم ادا کر رہے ہیں) اسی شخص پر گر پڑتا ہے جس نے میٹیز کو قتل کیا تھا۔ اس قسم کے واقعات اتفاقی معلوم نہیں ہوتے۔ اس لیے اس قسم کے پلاٹ لازمی طور پر دوسرے قسم کے پلاٹوں سے بہتر ہوتے ہیں۔

دسواں باب

سادے اور پیچیدہ پلاٹ

کچھ پلاٹ سادہ اور کچھ پیچیدہ ہوتے ہیں، اس کا ظاہری سبب یہ ہے کہ وہ عمل (Action) جن کا یہ اظہار کرتے ہیں، ایک قسم یا دوسری قسم سے تعلق رکھتے ہیں۔ سادہ عمل سے میرا مطلب ایسا عمل ہے جو ان معنی میں متحد اور مسلسل ہو جس کی تعریف میں پہلے کر چکا ہوں اور جس میں قسمت کی تبدیلی بغیر کسی اُلٹ پھیر یا انکشاف کے پیدا ہو۔ پیچیدہ عمل وہ ہے جس میں تبدیلی، تنسیخ یا انکشاف یا دونوں ذریعہ سے وجود میں آئی ہو۔ ان چیزوں کا ارتقاء پلاٹ کی ترتیب کے ساتھ اس حد تک ہونا چاہئے کہ وہ ان واقعات کا، جو گزر چکے ہیں، یقینی اور قرین قیاس نتیجہ معلوم ہوں۔ کیونکہ اُس چیز میں، جو کسی چیز کے نتیجے کے طور پر ظہور میں آتی ہے اور اُس چیز میں، جو اس کے بعد ظہور میں آتی ہے، بڑا فرق ہے۔

گیارھواں باب

تنسیخ، انکشاف اور مصیبت

جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے ''تنسیخ'' ایک حالت سے بالکل ایسی متضاد حالت میں تبدیل ہو جانے کا نام ہے جو قیاس اور ضرورت کے مطابق ہو۔ مثال کے طور پر ''اوڈی پس'' میں وہ پیغمبر، جو اوڈی پس کو تسکین دینے اور اس کی ماں کے سلسلے میں خوف سے نجات دلانے آیا ہے، یہ بتا کر کہ

وہ کون ہے ایک اُلٹا اثر پیدا کرتا ہے۔ ''لن سی لیس'' میں لن سی لیس پھانسی کے لیے لایا جا تا ہے۔ اس کے پیچھے پیچھے ڈانا لیس ہے جو اسے پھانسی دے گا اور جب، ان واقعات کی بنا پر جو پہلے گزر چکے ہیں، لن سی لیس بچ جاتا ہے اور ڈانا لیس موت کے گھاٹ اُتار دیا جاتا ہے۔

جیسا کہ اس لفظ کے معنی سے ظاہر ہے ''انکشاف'' ناواقفیت سے واقفیت میں تبدیل ہو جانے کا نام ہے اور نتیجہ کے طور پر یہ ہم میں، ان لوگوں سے جو خوش قسمت یا بد قسمت کہلائے جانے والے ہیں، محبت یا نفرت کو بیدار کرتا ہے۔ انکشاف کی موثر ترین شکل وہ ہے جو تنسیخ کے ساتھ وجود میں آئے جیسے ہمیں اوڈی پس میں نظر آتی ہے۔ انکشاف کی یقیناً دوسری قسمیں بھی ہیں کیونکہ جو کچھ میں نے بتایا وہ بے جان اور معمولی اشیاء کے ذریعہ بھی ہوسکتا ہے اور پھر یہ انکشاف بھی ہوسکتا ہے کہ آیا کسی شخص نے کچھ کیا بھی ہے یا نہیں۔ لیکن انکشاف کی وہ شکل جو ڈرامے کے پلاٹ اور عمل سے گہرا تعلق رکھتی ہے وہ ہے جس کا میں نے اوپر بیان کیا ہے، کیونکہ ایسا انکشاف جو ''تنسیخ'' کے ساتھ ہو اپنے اندر خوف یا ترس کے جذبات رکھتا ہے اور یہی وہ عوامل ہیں جو، میری تعریف کے مطابق، ٹریجیڈی کو سامنے لاتے ہیں اور اسی قسم کے اتحاد اور میل سے اچھے یا برے ''خاتمے'' تک پہنچنا ممکن ہے۔

کیونکہ انکشاف میں افراد کا ہونا ضروری ہے تو ایسے میں یہ ممکن ہے کہ صرف ایک آدمی کی حیثیت دوسرے کو معلوم ہو اور دوسرے کی پہلے ہی سے معلوم ہو۔ کبھی کبھی دونوں کا قدرتی طور پر ایک دوسرے کو پہچان جانا بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر جب ایفی جینیا کا وجود اور کسٹس کو ایک خط کے ذریعہ معلوم ہوتا ہے تو ایک اور انکشاف ضروری ہو جاتا ہے جس سے ایفی جینیا اسے پہچان لے۔

پلاٹ کے دو عناصر یعنی تنسیخ اور انکشاف ایسے ہی واقعات پر مبنی ہوتے ہیں۔ تیسرا عنصر مصیبت یا دُکھ ہے۔ ان تین میں سے تنسیخ اور انکشاف کی تعریف پہلے ہو چکی ہے۔ مصیبت برباد کرنے یا تکلیف دینے والا عمل ہے جیسا کہ موت جو واضح طور پر سامنے لائی گئی ہو یا پھر انتہائی دکھ، زخمی ہونا اور اسی طرح کی چیزیں۔

بارھواں باب

ٹریجیڈی کے خاص حصے

میں پہلے ان مختلف عناصر کا ذکر کر چکا ہوں جو ٹریجیڈی کے خاص حصے ہیں۔ یہ کام جن مختلف حصوں میں تقسیم ہوتا ہے حسب ذیل ہیں: پرولوگ، اپی سوڈ، ایکسوڈ اور کورس گیت۔ آخر الذکر کے دو حصے ہیں: پیروڈ اور اسٹاسیمون، یہ سب ٹریجیڈیوں میں مشترک ہوتے ہیں۔ ایکٹروں کے گیت اور ''کومائے'' صرف کچھ ہی ٹریجیڈیوں کی خصوصیت ہیں۔

پرولوگ ٹریجیڈی کے اس حصہ کا مکمل جزو ہے جو پیروڈ یا کورس سے پہلے آتا ہے۔ اپی سوڈ ایک ٹریجیڈی کے اس حصہ کا مکمل جزو ہے جو مکمل کورس کے گیت درمیان آتا ہے۔ ایکسوڈ ایک ٹریجیڈی کے اس حصے کا مکمل جزو ہے جس کے بعد کوئی کورس گیت نہیں آتا۔ کورس کے حصے میں پیروڈ کورس سے پہلے کی مکمل تقریر کو کہتے ہیں اور اسٹاسیمون وہ کورس گیت ہے جسے گانے والے (کورس) بغیر بحروں کے التزام کے گاتے ہیں۔ ''کوموس'' ایک ایسے نوحے کو کہتے ہیں جس میں کورس اور ایکٹر دونوں حصہ لیتے ہیں۔

یہ وہ الگ الگ حصے ہیں جن میں ٹریجیڈی کو تقسیم کیا جاتا ہے۔ شروع میں میں نے ان عناصر کا ذکر کیا جن سے یہ بنتے ہیں۔

تیرھواں باب

ٹریجک عمل

جو کچھ میں کہہ چکا ہوں اس کو آگے بڑھاتے ہوئے مجھے یہ بتانا چاہیے کہ پلاٹ کی تعمیر میں کن کن چیزوں پر نظر رکھنی چاہیے اور کن کن چیزوں سے احتراز کرنا چاہیے اور ''ٹریجک اثر'' کے مخارج کیا ہیں؟

ہم نے دیکھا کہ بہترین ''ٹریجیڈی'' کا ڈھانچا سادہ نہیں بلکہ پیچیدہ ہونا چاہیے اور اس میں ایسے عوامل پیش کیے جانے چاہئیں جو خوف اور ترس کے جذبات کو ابھاریں۔ کیونکہ یہ اس قسم کی

پیش کش کا مخصوص منصب ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اولاً تو ٹریجیڈی میں اچھے لوگوں کو خوشحالی سے بدحالی میں مبتلا ہوتے نہ دکھایا جائے کیونکہ اس سے خوف اور ترس کے جذبات پیدا نہیں ہوتے بلکہ نفرت پیدا ہوتی ہے اور نہ بُرے لوگوں کو بدحالی سے خوش حالی کی حالت میں آتے ہوئے دکھایا جائے۔ یہ انتہائی غیر المیہ پلاٹ ہوں گے کیونکہ ان پلاٹوں سے ٹریجیڈی کا کوئی بھی لوزامہ پورا نہ ہوگا۔ یہ عمل نہ صرف ہماری انسان پرستی کو ناگوار گزرے گا بلکہ ہم میں خوف اور ترس کے جذبات بھی پیدا نہ کرے گا۔ یہی نہیں بلکہ ایک بالکل ناکارہ آدمی کو بھی خوشحالی سے بدحالی میں مبتلا ہوتے نہ دکھایا جائے۔ ایسی صورتِ حال ہماری انسان پرستی کو متاثر تو ضرور کرے گی مگر خوف اور ترس کے جذبات نہیں ابھارے گی۔ کیونکہ ہمارے اندر ترس کے جذبات بے جا بدقسمتی سے جاگتے ہیں اور خوف کے جذبات ایک ایسے شخص کی بدقسمتی سے پیدا ہوتے ہیں جو ہم جیسا ہو۔ ترس، بے جا بدقسمت کے لیے اور خوف، ہمارے جیسے آدمی کے لیے۔ اس لیے اس حالت میں نہ کوئی بات ''ترسناک'' ہوگی اور نہ ''خوف انگیز''۔

اب ان دونوں حالتوں کے درمیان کی حالت رہ جاتی ہے۔ یہ اس قسم کے آدمی کو پیش کرنے سے پیدا ہوگی جو نہ اپنی نیکی اور انصاف کی وجہ سے ممتاز ہو اور جس کا پریشانیوں میں پڑنا بدی یا بدکاری کی وجہ سے نہ ہو بلکہ کسی غلطی کی وجہ سے ہو۔ یہ ایسا آدمی ہو جو خوشحال ہو اور بڑی شہرت و عزت کا مالک ہو، جیسے اوڈی پس اور تھی ایس ٹیس اور ان جیسے خاندانوں کے دوسرے لوگ۔

اب یقین کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ ایک اچھی طرح سوچے سمجھے ہوئے پلاٹ میں ''واحد'' دلچسپی ہونی چاہئے۔ دوہری دلچسپی نہیں، جیسا کہ کچھ لوگوں کا خیال ہے۔ قسمت کی تبدیلی پریشانی سے خوشحالی کی طرف نہیں بلکہ متضاد سمت میں ہوگی یعنی خوشحال سے پریشانی کی طرف اور یہ عمل بدکاری کی وجہ سے نہیں بلکہ کسی بڑی غلطی کی وجہ سے ہوگا جو ایسے آدمی سے سرزد ہوئی جس کا ذکر میں کر چکا ہوں یا پھر اس سے بہتر آدمی سے سرزد ہوئی ہو، لیکن کسی صورت میں بھی ان سے کمتر آدمی سے نہیں۔ یہ بات موجودہ رواج سے بھی ثابت ہے۔ کیونکہ اگلے وقتوں کے شاعر، جو قصہ بھی ان کے ہاتھ لگ جاتا، اُسے موضوع بنا لیتے مگر آج کل بہترین ٹریجیڈیاں کچھ مخصوص خاندانوں کے بارے میں ہی لکھی جاتی ہیں، مثال کے طور پر السمیئون کا خاندان اور اوڈی پس، اور یس ٹس اور میلی گر اور تھی یس ٹیس اور ٹیلی فس وغیرہ کے خاندان، جن کی قسمت میں دکھ اٹھانا اور خوفناک تجربے حاصل کرنا لکھا ہے۔

تکنیک کے نقطۂ نظر سے بہترین ٹریجیڈیاں یوں ہی تعمیر ہوتی ہیں۔ اس لیے وہ نقاد غلط راستے پر ہیں جو یوری پیڈیس کی ٹریجیڈیوں میں اس طریقۂ کار پر اعتراض کرتے ہیں اور یہ شکایت کرتے ہیں کہ اس کی اکثر ٹریجیڈیاں ''بدبختی'' پر ختم ہوتی ہیں کیونکہ، جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، ٹریجیڈی کا یہی صحیح انجام ہے۔ اس بات کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ اسٹیج پر یا ڈرامائی مقابلوں میں اس قسم کے ڈرامے، جب کہ وہ مناسب طریقے سے پیش کیے جائیں، سب سے زیادہ المیہ اثر رکھتے ہیں اور یوری پیڈیس، حالانکہ وہ دوسرے امور میں غلطی پر ہے، ہمارے ڈراما نگار شاعروں میں سب سے زیادہ المیہ اثر قائم کرنے میں کامیاب ہے۔

دوسرے قسم کی تعمیر، جس کو کچھ نقاد پہلے درجے پر رکھتے ہیں، وہ ہے جس میں اوڈیسی کی طرح دوہرا پلاٹ ہوتا ہے اور نیک اور بدکردار کا انجام متضاد سمت میں پیش کرتی ہے۔ یہ انجام ناظرین کی کمزور قوتِ فیصلہ کی وجہ سے بہترین سمجھا جاتا ہے اور شاعر اپنے ناظرین کے مذاق کو آسودہ کرنے کے لیے ایسا کرتے ہیں۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ ٹریجیڈی کا مناسب اثر نہیں ہے۔ یہ کامیڈی کا صحیح اثر ہے جس میں وہ لوگ، جو اصل قصہ میں زبردست دشمن ہوتے ہیں، جیسے اوریسٹس اور ریگ تھس، آخر میں ایک دوسرے کے دوست ہو جاتے ہیں اور کوئی کسی کو نہیں مارتا۔

چودھواں باب

خوف اور ترس

خوف اور ترس کے جذبات کو تماشے کے ذریعے ابھارا جا سکتا ہے لیکن یہ جذبات عمل کی تعمیر سے بھی پیدا ہو سکتے ہیں۔ یہ زیادہ بہتر طریقہ اور بہتر ڈراما نگار شاعر کی نمایاں صفت ہے کیونکہ پلاٹ کی ترتیب اس طرح ہونی چاہئے کہ اسے بغیر اسٹیج پر دیکھے ہوئے بھی، محض سن کر، کوئی شخص صرف واقعات کی بنا پر، خوف اور ترس کے عالم میں آ جائے جیسا کہ ہر اس شخص کو احساس ہوگا جس نے اوڈیپس کا قصہ سنا ہے۔ اسٹیج کے تماشے سے یہ اثر پیدا کرنا کم درجے کا فن ہے اور اس اثر کو پیدا کرنے کے لیے پروڈیوسر کی ضرورت پڑتی ہے۔ وہ لوگ جو تماشے کے ذریعے خوف کا اثر نہیں بلکہ غیر معمولی چیز دکھانا چاہتے ہیں ان کو ٹریجیڈی سے کوئی سروکار نہیں ہوتا، کیونکہ ٹریجیڈی سے ہر قسم کی سے ہر

دلچسپی کا مطالبہ نہیں کیا جا سکتا بلکہ اسی قسم کی دلچسپی جو اس کے لیے موزوں و مناسب ہے۔ اور کیونکہ ڈراما نگار شاعر اپنی نقل یا نمائندگی کے ذریعہ ایسی المیہ دلچسپی پیدا کرتا ہے جو خوف اور ترس سے تعلق رکھتی ہے۔ اس لیے یہ بات واضح ہے کہ یہ اثر پلاٹ کے واقعات ہی سے وابستہ ہے۔

اب ہمیں یہ دیکھنا چاہئے کہ کس قسم کے واقعات خوف انگیز اور ''ترسناک'' کہے جا سکتے ہیں۔ وہ واقعات جو اس زمرہ میں آئیں گے یقیناً ایسے لوگوں سے متعلق ہوں گے جو یا تو ایک دوسرے کے دوست ہوں یا دشمن ہوں یا کچھ نہ ہوں۔ اب اگر ایک شخص اپنے دشمن کو نقصان پہنچاتا ہے تو اس کے ارادے یا عمل میں کوئی چیز ترسناک نہیں ہوگی، سوائے اس کے کہ اس عمل سے پریشانی پیدا ہوگی اور نہ یہ ترس کی اس وقت پیدا ہوگی اگر وہ ایک دوسرے سے بے تعلق ہیں۔ لیکن جب یہ پریشانی یا تکلیف ان لوگوں سے پیدا ہو جو دوست، احباب یا عزیز ہیں مثلاً بھائی بھائی کو مار ڈالے۔ بیٹا باپ کو، ماں بیٹے کو، بیٹا ماں کو یا اسی قسم کی کوئی اور حرکت یا کوئی اور عمل، تب وہ حالت پیدا ہوگی جس سے ہمارا مقصد پورا ہوتا ہے۔ اس لیے یہی کافی نہیں ہے کہ پرانے قصوں کو ادلا بدلا جائے۔ مثال کے طور پر کلیٹی مینسٹرا کا اوریسٹس کے ہاتھوں اور اریفائل کا السمیون کے ہاتھوں مارا جانا۔ برخلاف اس کے شاعر کو اپنے تخیل کو استعمال کرنا چاہئے اور روایتی مواد کو بھی پُراثر طریقے سے استعمال کرنا چاہئے۔

مجھے اس بات کی وضاحت کرنی چاہئے کہ ''پُراثر'' سے میرا مطلب کیا ہے؟ ایک فعل ایسے کرداروں سے سرزد ہو، جو شعوری طور پر اور حالات سے پورے طور پر واقف ہو کر عمل کر رہے ہیں۔ یہ طریقہ قدیم ڈراما نگار شعراء کا تھا مثلاً یوری پیڈس میڈیا سے اس کے اپنے بچے مروا ڈالتا ہے۔ یا پھر کردار کوئی عمل کرے اور اس کے نتائج کی دہشت اور خوفناکی کو بعد میں سمجھے جب کہ اسے صحیح بات معلوم ہو۔ سوفوکلیز نے اوڈیپس میں یہی کیا ہے۔ یہاں متعلقہ واقعات ڈرامے کے دائرۂ عمل سے باہر واقع ہوتے ہیں لیکن یہ واقعات ٹریجیڈی کا حصہ بھی ہو سکتے ہیں جیسے اسٹیمڈاس کے ڈرامے میں السمیون کے واقعات یا ٹیلی گونس کے ڈرامے ''دی ونڈیڈ اوڈیسس'' میں۔ ایک تیسرا طریقہ یہ ہے کہ کوئی شخص رشتوں سے ناواقف ہوتے ہوئے کوئی دہشت ناک فعل کرنے والا ہو لیکن یہ عمل کرنے سے پہلے اسے حقیقت معلوم ہو جائے۔ یہی تمام امکانات ہیں کیونکہ فعل یا تو کیا جائے یا نہ کیا جائے اور یہ فعل کسی ایسے آدمی سے سرزد ہو جو یا تو حقیقت سے واقف ہو یا پھر ناواقف ہو۔

ان تمام امکانات میں سب سے کم قابل قبول وہ ہے کہ جب کوئی شخص، جو حالات سے

واقف ہو، کوئی عمل کرنا چاہے مگر نہ کر سکے، کیونکہ ایسا عمل ہمیں انتہائی ناگوار گزرتا ہے اور کیونکہ اس میں مصائب و ابتلا کا عنصر شامل نہیں ہوتا اس لیے یہ المناک نہیں ہوتا۔ چونکہ کسی کو اس قسم کے طرزِ عمل کی اجازت نہیں دی جاتی یا شاذ و نادر ہی دی جاتی ہے، جیسا کہ ڈراما ''اینٹی گون'' میں ہائمون، کریئون کو مارنے میں ناکام رہتا ہے۔ اثر کے لحاظ سے دوسرا درجہ وہ ہے جبکہ فعل واقعی سرزد ہو جائے اور اس موقع پر یہ بہتر ہے کہ کردار سے ناواقفیت کی بنا پر یہ فعل سرزد ہو اور وہ بعد میں اصل حقیقت سے آگاہ ہو۔ کیونکہ اس عمل میں ہمارے جذبات کو منتشر کرنے والی کوئی بات نہیں ہوتی اور انکشاف ایک ''حیرت'' بن کر سامنے آتا ہے۔ بہرکیف بہترین طریقہ آخری طریقہ ہے، مثال کے طور پر جب ''کرسفونٹس'' میں میروپ اپنے بیٹے ہی کو مار ڈالنا چاہتی ہے مگر عین وقت پر اسے پہچان لیتی ہے اور پھر نہیں مارتی یا جب یہی صورت حال ''ایفی جینیا ان ٹورس'' (Iphigenia in Tauris) میں بھائی اور بہن کے درمیان پیش آتی ہے یا جب ''ہیلی'' میں بیٹا اپنی ماں کو، عین اس وقت پہچان لیتا ہے جب وہ اسے دھوکا دینے والا ہوتا ہے۔

یہی وجہ ہے، جیسا کہ میں نے پہلے کہا، ہماری ٹریجیڈیاں چند خاندانوں سے مخصوص ہیں۔ کیونکہ ڈرامائی مواد کی تلاش میں، کسی علم کی وجہ سے نہیں بلکہ محض اتفاقی طور سے، شاعروں پر یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اپنے پلاٹوں میں المیہ اثر کیسے قائم کریں؟ اور اسی لیے وہ ان خاندانوں کے حالات حاصل کرنے پر مجبور ہیں جو اسی قسم کے مصائب و ابتلا سے گزرے۔

اب میں نے ٹریجیڈی میں واقعات کی ترتیب اور پلاٹ کی نوعیت کے بارے میں بہت کچھ کہہ دیا ہے۔

پندرھواں باب

ٹریجیڈی کے کردار

کردار نگاری میں چار چیزوں پر نظر رکھنی چاہئے۔ اولاً کردار کو نیک ہونا چاہئے۔ جیسا کہ میں نے کہا ہے کردار اپنی تقریر یا عمل میں اپنے ترجیحی رجحان کے اظہار سے اُبھرتے ہیں۔ اگر یہ رجحان اچھا ہے تو کردار اچھے ہوتے ہیں۔ نیکی ہر قسم کے لوگوں میں ہوسکتی ہے، مثال کے طور پر ایک

عورت یا غلام بھی نیک ہو سکتے ہیں حالانکہ عورت ایک کمتر درجے کی چیز ہے اور غلام عام طور پر کوئی حیثیت نہیں رکھتے۔

دوسرے یہ کہ کردار کی عکاسی موزوں اور موقع و محل کے مطابق ہونی چاہیے۔ مثال کے طور پر ایک کردار میں مردانہ خصوصیات ہو سکتی ہیں لیکن یہ مناسب نہیں ہے کہ ایک زنانہ کردار میں مردانگی یا ہوشیاری دکھائی جائے۔

تیسرے یہ کہ کرداروں کو زندگی کے مطابق ہونا چاہیے۔ زندگی کے مطابق بنانا اور نیک یا موزوں بنانا، ان معنی میں جن میں میں نے یہ لفظ استعمال کیا ہے، ایک ہی بات نہیں ہے۔

چوتھے یہ کہ ان کو مربوط و ہم آہنگ ہونا چاہیے۔ اگر کوئی شخص جیسا کہ جو بے ربط ہے اور یہ خصوصیت اس کے کردار کا بنیادی وصف ہے تو بھی اسے ربط کے ساتھ بے ربط دکھایا جائے۔

بلا ضرورت بُرائی کی مثال ''اوریس ٹس'' میں مینیلاس ہے۔ ناموزوں اور غیر مناسب کردار کی مثال ''اسکائلا'' میں اوڈیسس کا نوحہ اور میلانپ کی تقریر ہے۔ ایک بے ربط کردار ''ایفی جینیا ایٹ اولس'' (Iphigenia at Aulis) میں ملتا ہے، کیونکہ التجا کرتی ہوئی ایفی جینیا، بعد میں جو کچھ ہو جاتی ہے، اس سے مختلف ہے۔

جیسا کہ واقعات کی ترتیب میں ویسے ہی کردار نگاری میں یہ خیال رکھنا چاہیے کہ یہ بات ضروری اور قرین قیاس ہو۔ دوسرے الفاظ میں یہ ضروری اور قرین قیاس ہے کہ فلاں فلاں شخص فلاں فلاں بات کہے یا کرے اور اسی طرح یہ بھی کہ ایک خاص واقعہ کس واقعہ کے بعد آئے۔

پھر یہ بھی ظاہر ہے کہ پلاٹ کا انکشاف خود پلاٹ کے حالات و واقعات سے ہو اور یہ انکشاف میکانکی طریقہ پر نہ ہو جیسا کہ ''میڈیا'' میں ہوا ہے اور ''ایلیڈ'' میں جہاز پر سوار ہونے والے قصے میں ملتا ہے۔ ''مشین کا دیوتا'' صرف ایسے امور کے لیے استعمال کیا جائے جو ڈرامے کے دائرۂ عمل سے باہر ہیں یا تو ایسی چیزوں کے لیے جو اس سے پہلے ہو چکی ہیں اور جنہیں انسانی کرداروں کے ذریعہ پیش کرنا ممکن نہیں ہے یا ایسی چیزوں کے لیے جو آئندہ آنے والی ہیں اور جنہیں پیش گوئی کے ذریعہ ظاہر کیا جا سکتا ہے، کیونکہ ہم دیوتاؤں میں چیزوں کو پہلے سے دیکھ لینے کی قوت کو تسلیم کرتے ہیں۔ بہر حال جو کچھ دکھایا جائے اس کے بارے میں کوئی چیز مبہم نہ رہے اور اگر کوئی چیز ایسی ہے تو اسے ٹریجیڈی سے الگ رکھا جائے جیسا کہ سوفوکلیز نے ''اوڈی پس'' میں کیا ہے۔

کیونکہ ٹریجیڈی ایسے لوگوں کی ''نقل'' ہے جو اوسط درجے کے لوگوں سے بلند تر ہوتے

ہیں لہٰذا ہمیں شبیہہ بنانے والے اچھے مصوروں کی پیروی کرنی چاہئے۔ یہ لوگ جب اپنے ماڈلوں کی امتیازی صفات دکھاتے ہیں تو وہ انہیں اس سے کہیں زیادہ بہتر طور پر پیش کرتے ہیں جیسی کہ وہ اصل میں ہیں۔ اسی طرح شاعر کو ایسے لوگوں کی تصویر کشی میں، جو بد دماغ ہیں یا بلغمی مزاج رکھتے ہیں اور جن میں کردار کے اور دوسرے نقائص بھی ہیں، یہ سب صفات واضح کر دینی چاہئیں اور اسی کے ساتھ ساتھ انہیں نفیس لوگوں کی طرح پیش بھی کرنا چاہئے جیسا کہ اگاتھون اور ہومر نے اکیلیس کو دکھایا ہے۔

ان امور کا خاص طور پر خیال رکھنا چاہئے اور ان امور کا بھی جو نظر کو متاثر کرتے ہیں اور جن کا تعلق لازمی طور پر شاعر کے فن سے ہے، کیونکہ اس معاملے میں بھی غلطی ممکن ہے۔ بہر حال میری تصانیف میں ان امور کے بارے میں بہت کچھ کہا جا چکا ہے۔

سولہواں باب

انکشاف کی مختلف قسمیں

میں پہلے بتا چکا ہوں کہ انکشاف سے میرا مطلب کیا ہے؟ انکشاف کی مختلف قسموں میں پہلی قسم سب سے کم فنکارانہ ہے اور زیادہ تر تخلیقی قوت کے فقدان کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ اس میں نشانیوں اور اشاروں سے انکشاف کیا جاتا ہے۔ یہ قدرتی نشان ہو سکتے ہیں جیسے ''بھالے کی نوک جسے زمین کے بچے اٹھائے ہوئے ہیں'' یا ''ستارے'' جنہیں کارسی نس اپنے ڈرامے ''تھیسٹس'' میں استعمال کرتا ہے یا پھر یہ نشان بنائے گئے ہوں خواہ وہ جسم پر نشان ہوں جیسے زخموں کے نشان یا بیرونی چیزیں جیسے گلے کا طوق یا جیسے ڈراما ''ٹائرو'' میں گہوارے کے ذریعے انکشاف کیا گیا ہے۔ بہر حال ان نشانیوں کو استعمال کرنے کے کچھ طریقے دوسرے طریقوں سے یقیناً بہتر ہیں۔ مثال کے طور پر ''اوڈی سی'' کا انکشاف اس کے نشان کے ذریعے جس کو اس کی ''دائی'' ایک طرح سے اور سور چرانے والا دوسری طرح سے پہچانتا ہے۔ یہ انکشافات جب صرف یقین دلانے کے لیے کئے جاتے ہیں تو کم اثر ہوتے ہیں جیسے کہ اس قسم کے تمام انکشافات ہی کم اثر ہوتے ہیں۔ وہ انکشاف بہتر ہیں جو اتفاقی ہوں جیسے ''اوڈیسی'' میں کپڑے دھونے والے قصے میں ہوتا ہے۔

دوسری قسم کے انکشاف وہ ہیں جنہیں خود شاعر گھڑتا ہے اور جو اسی وجہ سے غیر فنکارانہ ہوتے ہیں۔ اس کی مثال ''ایفی جینیا ان ٹاورس'' میں ملتی ہے جب اوریسٹس خود کو ظاہر کرتا ہے کہ وہ کون ہے؟ جبکہ ایفی جینیا کی شناخت خط کے ذریعہ ہوتی ہے اور یسٹس کے منہ سے خود وہ بات کہلوائی جاتی ہے جو شاعر چاہتا ہے بجائے اس کے وہ بات خود پلاٹ سے سامنے آئے۔ یہ بھی اسی قسم کی غلطی ہے جس کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے۔ ایک اور مثال سوفوکلیز کے ڈرامے ''ٹیریس'' میں ''کرگھے کی آواز'' ہے۔

تیسری قسم کا انکشاف حافظے کے ذریعے ہوتا ہے جب کہ کوئی چیز دیکھ کر اصل واقعہ یا بات یاد آجاتی ہے۔ اس طرح ڈی سائی گینئر کے ڈرامے ''دی سائپریانس'' میں ٹیوسر تصویر دیکھ کر زار و قطار رونے لگتا ہے اور ''دی ٹیل اوف السی نوس'' میں اوڈی سس بھی رونے لگتا ہے۔ جبکہ بربط بجانے والے کا گیت ماضی کی یادوں کو اس کے سامنے لا کھڑا کرتا ہے اور اس طرح دونوں پہچان لیے جاتے ہیں۔

چوتھی قسم عقل و دلیل کا نتیجہ ہوتی ہے جیسا کہ ''چیو فوری'' میں پائی جاتی ہے: ''مجھ جیسا کوئی آیا ہے۔ سوائے اوریسٹس کے مجھ جیسا کوئی نہیں ہے۔ اس لیے یہ اوریسٹس ہی ہے جو آیا ہے''۔ ایک اور مثال وہ ہے جو فلسفی پولی ڈس ایفی جینیا سے کہلواتا ہے کیونکہ یہ ممکن ہے کہ اوریسٹس یہ سمجھے چونکہ اس کی بہن بھینٹ چڑھا دی گئی ہے اس لیے اس کی قسمت میں بھی بھینٹ چڑھنا لکھا ہے۔ پھر تھیوڈیکٹس کے ڈرامے ''ٹیڈیس'' کا وہ قصہ ہے جب باپ بیٹے کے پاس آتا ہے اور سمجھتا ہے کہ اسے خود مر جانا ہے۔ یا ڈراما ''فی نیائی ڈا'' میں جہاں، ایک خاص مقام کو دیکھ کر، عورتیں یہ نتیجہ نکالتی ہیں کہ ان کی قسمت میں مرنا لکھا ہے کیونکہ اسی مقام پر وہ پیدائش کے وقت ظاہر ہوئی تھیں۔

ایک جھوٹا اور فرضی قسم کا انکشاف بھی ہے جو مختلف لوگوں کی غلط بحث سے پیدا ہوتا ہے جیسے ''اوڈی سس دی فالس میسنجر'' میں، اس نے کہا کہ وہ کمان کو پہچانتا ہے جسے اس نے دیکھا تک نہیں تھا۔ مگر یہ غلط استدلال ہے کہ اس کے باوجود وہ کمان کو پہچان لے گا۔

تمام قسم کے انکشاف میں سب سے بہتر انکشاف وہ ہے جو واقعات سے ظہور میں آئے اور یہ انکشاف قرین قیاس واقعات کا نتیجہ ہو جیسا کہ سوفوکلیز کے ''اوڈی پس'' میں یا پھر ''ایفی جینیا'' میں ہوتا ہے۔ کیونکہ یہ بات قرین قیاس ہے کہ اس میں خط لکھنے کی خواہش موجود ہے۔ اس نوع کے ''انکشافیہ'' سین میں ایسی مصنوعی نشانیوں جیسے طوق وغیرہ کی ضرورت نہیں ہوتی۔ اس کے بعد وہ

انکشاف آتے ہیں جو عقل و دلیل پر مبنی ہوتے ہیں۔

سترھواں باب

ٹریجیڈی لکھنے والے شاعر کے لیے کچھ اصول

پلاٹ کو بنانے اور اس قسم کی تقریریں لکھنے میں جو اس کے مناسب حال ہو، شاعر کو، جہاں تک ممکن ہو، سین کو نظر کے سامنے رکھنا چاہئے۔ اس طرح ہر چیز کو آئینہ کی طرح دیکھ کر، جیسے کہ وہ خود ان تمام واقعات کا عینی شاہد ہے، اسے معلوم ہوگا کہ کیا بات موزوں و مناسب ہے اور اس طرح وہ بے ربطیوں سے اپنا دامن بچا سکے گا۔ اس کے ثبوت میں وہ تنقیص پیش کی جاسکتی ہے جو ''کارسی نس'' پر کی گئی ہے جس نے امفیارس کو مندر سے باہر آنے پر مجبور کیا۔ یہ بات ہرگز قابل توجہ نہ ہوتی اگر اسے قصہ میں دکھایا نہ گیا ہوتا، لیکن ناظرین اس پر بگڑ گئے اور ڈراما اسٹیج پر کامیاب نہ ہوا۔

جہاں تک ممکن ہو ڈرامائی شاعر جب تقریر لکھے تو لکھتے وقت خود مناسب اشارے بھی ساتھ ساتھ کرتا جائے کیونکہ دو برابر کی صلاحیت رکھنے والے مصنفین میں وہ مصنف زیادہ پُر اثر ہوگا جو خود جذبات کو محسوس بھی کر سکے۔ پریشانی اور غصہ کی کیفیت کو وہی مصنف زیادہ اچھے طریقے پر پیش کر سکے گا جو خود اس عالم میں ہو۔ اسی لیے شاعری یا تو زبردست فطری صلاحیت رکھنے والے آدمی کا کام ہے یا ایسے شخص کا جو پورے طور سے صحیح الدماغ نہ ہو۔ اول الذکر بہت زیادہ حساس ہوتا ہے اور آخر الذکر عالمِ جذب میں ہوتا ہے۔

قصوں کے سلسلے میں، چاہے وہ بنے بنائے ہوں یا اس نے خود بنائے ہوں، شاعر کو پہلے ان کا خاکہ بنا لینا چاہئے اور پھر ان میں مناسب قصوں اور واقعات کا اضافہ کرنا چاہئے۔ خاکہ بنانے سے میرا جو مطلب ہے اسے ''ایفی جینیا'' کی مثال سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ ایک جوان لڑکی بھینٹ چڑھائی جانے والی تھی اور وہ پُر اسرار طریقے سے غائب ہوگئی۔ وہ ایک اور ملک میں پہنچ گئی جہاں کی رسم یہ تھی کہ اجنبیوں کو دیوی کی بھینٹ چڑھایا جائے اور وہ لڑکی اس رسم کی پُجارن بن گئی۔ کچھ عرصے بعد یہ ہوا کہ پُجارن کا بھائی وہاں آنکلا (یہ بات کہ ہاتفِ غیبی نے اسے وہاں جانے کا اشارہ کیا تھا اور اس کے سفر کا مقصد کیا تھا پلاٹ کے دائرے سے باہر ہے)۔ وہاں پہنچنے پر اسے پکڑ لیا گیا

اور اسے بھینٹ چڑھایا جانے والا ہی تھا کہ وہ بتاتا ہے وہ کون ہے یا تو اسی طرح جیسے یوری پیڈس اپنے ڈرامے میں دکھاتا ہے یا جیسے پولی آئی ڈس پیش کرتا ہے یعنی یہ کہتے ہوئے کہ نہ صرف وہ بلکہ اس کی بہن بھی بھینٹ چڑھنے کے لیے پیدا ہوئے تھے اور اس طرح وہ بچ جاتا ہے۔

جب شاعر اس منزل پر پہنچے تو اسے اپنے کرداروں کو نام دے دینے چاہئیں اور قصوں اور واقعات کا اضافہ کر دینا چاہیے، اس بات کا اطمینان کرتے ہوئے کہ وہ موقع و محل کے مطابق موزوں و مناسب ہیں جیسے اوریس ٹس پر پاگل پن کا دورہ، جس کی وجہ سے وہ پکڑا گیا اور تزکیہ کے ذریعے سے اس کا بچ نکلنا۔

ڈراموں میں واقعات یقیناً مختصر ہوتے ہیں۔ ایپک شاعری میں یہ تفصیل کے ساتھ آتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''اوڈیسی'' کا قصہ طویل نہیں ہے۔ ایک شخص بہت زمانے تک اپنے گھر سے دور رہتا ہے۔ پوسی آئی ڈن اس سے حسد کرتا ہے اور وہ اکیلا ہے۔ اس کے گھر کی یہ حالت ہے کہ اس کی دولت اس کی بیوی کے چاہنے والے برباد کر رہے ہیں اور اس کے لڑکے کو قتل کرنے کی سازش ہو رہی ہے۔ بہت سے طوفانوں سے گزر کر وہ گھر واپس آتا ہے اور خود کو ظاہر کرتا ہے۔ وہ اپنے دشمنوں کو نیچا دکھاتا ہے اور انہیں تباہ و برباد کر دیتا ہے لیکن اپنی جان بچا لیتا ہے۔ ''اوڈیسی'' کا قصہ بس اتنا ہے۔ باقی نظم واقعات سے بنی ہے۔

اٹھارواں باب

ٹریجیڈی لکھنے والے شاعروں کے لیے کچھ اور اصول

ہر ٹریجیڈی کی اپنی پیچیدگی اور اپنا انجام ہوتا ہے۔ پیچیدگی ان واقعات سے پیدا ہوتی ہے جو پلاٹ سے باہر ہوتے ہیں اور اکثر ان سے بھی، جو پلاٹ کے اندر ہوتے ہیں اور باقی ان پیچیدگیوں کا حل ہے (جسے انجام کہا جاتا ہے)۔ پیچیدگی سے میرا مطلب قصہ کا وہ حصہ ہے جو آغاز سے اس مقام تک آئے جہاں سے قسمت اچھی یا بری ہو جاتی ہے۔ انجام (جو پیچیدگیوں کا حل ہے) سے میرا مطلب وہ حصہ ہے جو قسمت کی اس تبدیلی سے لے کر آخر تک ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر تھیوڈیکٹس کے ڈرامے ''لائن سی یس'' میں پیچیدگی وہ ہے جو اصل ڈرامے کے واقعات سے پہلے ہی

ہو جاتی ہے یعنی لڑکے کا پکڑا جانا اور پھر والدین کا۔ اور ''انجام'' قتل کے جرم سے آخر تک کا حصہ ہے۔

مناسب یہ ہے کہ ٹریجیڈیوں کی درجہ بندی ایک دوسرے سے مناسب یا مختلف پلاٹوں کے حساب سے کی جانی چاہئے یعنی ان کی پیچیدگی اور انجام میں مناسبت یا اختلاف سے۔ بہت سے شاعر پلاٹ کو پیچیدہ بنانے میں کامیاب ہوتے ہیں لیکن ان کو سلجھانے میں بھونڈے پن کا ثبوت دیتے ہیں۔ دونوں پر برابر کی قدرت ضروری ہے۔

ٹریجیڈی کی چار قسمیں ہیں جو ان حصوں کے مطابق ہوتی ہیں، جن کا میں نے ذکر کیا۔ ایک ٹریجیڈی پیچیدہ ہوتی ہے جو تنسیخ اور انکشاف پر مبنی ہوتی ہے۔ دوسری تکلیف، دکھ اور مصائب کی ٹریجیڈی ہے جیسی اجاکس اور ایکسیون کے بارے میں لکھے ہوئے ڈراموں میں ملتی ہے۔ تیسری کردار کی ٹریجیڈی ہے جو ہمیں ''فتھیوٹائڈس'' اور ''پیلیس'' میں نظر آتی ہے اور چوتھی قابل تماشا ٹریجیڈی ہے جیسی ''فورسائڈس اور ''پرومیتھیس'' میں اور ان ڈراموں میں جن کا سین جہنم ہے۔ شاعر کو چاہئے کہ وہ ان تمام عناصر کو شامل کرے یا پھر بصورت دیگر اہم ترین عناصر میں سے، جس قدر ممکن ہوں، شامل کر لینے چاہئیں۔ کیونکہ آج کل شاعروں کی غلطیاں نکالنا ایک فیشن ہو گیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعر اب تک ٹریجیڈی کے کسی ایک مخصوص عنصر ہی میں کامیاب ہوئے ہیں۔ نقاد یہ چاہتے ہیں کہ ہر ایک اپنے اپنے فن میں سب پر فوقیت حاصل کر لے۔

جو کچھ کہا گیا ہے اس کو ذہن میں رکھتے ہوئے ڈرامائی شاعر کو چاہئے کہ اپنی ٹریجیڈی کو ایپک کی شکل نہ دے۔ اس سے میرا مطلب یہ ہے کہ بہت سے قصے کہانیاں نہ لائے یعنی ''ایلیڈ'' کی طرح اپنے پلاٹ میں تمام واقعات نہ لے آئے۔ اپنی لمبائی کی وجہ سے ''ایلیڈ'' میں اس کے مختلف حصوں کا ارتقاء ممکن تھا مگر ڈراموں میں ایسا کرنا مایوس کن ہوگا، جیسا کہ تجربہ سے ثابت ہو گیا ہے۔ کیونکہ وہ شعراء جنہوں نے ٹرائے کی ساری بربادی کو ڈرامے میں پیش کیا ہے اور یوری پیڈرس کی طرح صرف حصے پیش نہیں کیے ہیں یا نیوبی کا پورا قصہ لیا ہے اور ایس کیلس کی طرح صرف حصے نہیں لیے ہیں، وہ ڈرامائی مقابلے میں بالکل ناکام رہے ہیں۔ اور فی الحقیقت اگتھون کا ایک ڈراما اسی وجہ سے ناکام رہا۔ تاہم تنسیخ اور سادہ پلاٹ کی تعمیر میں یہ شعرا اپنا مخصوص اثر، یعنی وہ اثر جو المیہ ہو اور انسانیت کو متاثر کرے، قائم کرنے میں کامیاب ہیں۔ یہ اُس وقت ہوتا ہے جب چالباز آدمی، جو بدمعاش بھی ہو، ناکام ہوتا دکھایا جاتا ہے جیسے سسی فس تھا یا پھر جب بہادر آدمی، جو ظالم ہو، ناکام

ہوتا ہے۔ اور یہی قدرتی نتیجہ ہے جیسا کہ اگاتھون نے بتایا ہے کیونکہ یہ بالکل ممکن ہے کہ بہت سی باتیں امکان کے بالکل خلاف ہوں۔

کورس کو بھی ایکٹر بنا کر ہی پیش کرنا چاہئے۔ اور وہ بھی کُل کا ایک جزو ہو اور عمل میں شریک ہو جیسا کہ سوفوکلیز نے کیا اور یوری پیڈیس نے نہیں کیا۔ دوسرے ڈراما نگاروں کے لیے کورس کے گیت بمقابلہ ٹریجیڈی کے پلاٹ سے غیر متعلق ہو سکتے ہیں۔ یہ کورس محض ڈرامے کے درمیان وقفہ میں ہو سکتے ہیں جیسا کہ اگاتھون نے سب سے پہلے انہیں متعارف کیا۔ مگر اس طرح داخل کیے ہوئے گیتوں سے اور ایک تقریر یا ایک پورے واقعہ کو ایک ڈرامے سے دوسرے ڈرامے میں منتقل کرنے سے کیا فرق پڑتا ہے؟

انیسواں باب

خیال اور زبان و بیان

اب جبکہ ٹریجیڈی کے دوسرے حصوں کا ذکر ہو چکا خیال اور زبان و بیان کے سلسلے میں بھی کچھ کہنا چاہئے۔ جہاں تک خیال کا تعلق ہے ''فن خطابت'' پر میرے رسالے میں بہت کچھ کہا جا چکا ہے کیونکہ اس کا تعلق زیادہ صحیح طور پر اسی مطالعہ سے ہے۔ خیال میں وہ سب اثرات شامل ہیں جو زبان سے پیدا ہوتے ہیں۔ ان میں دلائل اور ان کا رد، ترس، خوف، غصہ اور اسی قسم کے جذبات کو بیدار کرنا اور مبالغہ اور تحقیر شامل ہیں۔ یہ بھی واضح ہے کہ ڈرامے کے عمل میں بھی، جہاں کہیں ترس، دہشت، عظمت اور امکان کے تاثرات پیدا کیے جائیں وہی اصول برتے جائیں، صرف اس فرق کے ساتھ کہ یہاں یہ تاثرات زبانی توضیح کے بغیر پیدا کیے جائیں، جب کہ دوسرے تاثرات اس زبان کے ذریعے پیدا کیے جاتے ہیں جو بولنے والے کے ہونٹوں سے نکلتی ہے اور جن کا دارومدار زبان کے استعمال پر ہوتا ہے۔ آخر بولنے والے کی کیا ضرورت رہے گی اگر مطلوبہ تاثر بغیر زبان کے استعمال کے دوسروں تک پہنچایا جا سکے۔

جہاں تک زبان و بیان کا تعلق ہے اس کے مطالعہ کی ایک شاخ اظہار کی مختلف ہیئتیں ہیں جن کو سمجھنا فن تقریر سے تعلق رکھتا ہے اور اس فن کے عامل کے لیے ضروری ہے۔ میرا اشارہ ایسی

چیزوں کی طرف ہے جیسے حکم، دعا، بیان، دھمکی، سوال اور جواب وغیرہ۔ شاعر کے فن پر سنجیدہ تنقید ان چیزوں سے اس کی واقفیت یا عدم واقفیت کے مطابق نہیں کی جاسکتی۔ کیونکہ یہ غلط ہے کہ کوئی ان الفاظ کے بارے میں کیا کہے گا جن کی پروٹوگورس اس بنا پر مذمت کرتا ہے کہ شاعر جب یہ کہتا ہے کہ ''غصہ کے گیت گاؤ اے دیوی'' تو وہ التجا کرنے کے بجائے دراصل حکم دیتا ہے۔ کیونکہ پروٹوگورس کا خیال ہے کہ کسی کو کسی کام کرنے یا نہ کرنے کے لیے کہنا دراصل حکم کا درجہ رکھتا ہے۔ بہرحال اس موضوع کو ہمیں یہیں چھوڑ دینا چاہئے کیونکہ یہ بات کسی دوسرے فن کے لیے صحیح ہو تو ہو لیکن شاعری کے لیے صحیح نہیں ہے۔[ا]

بائیسواں باب

زبان و بیان اور طرز ادا

زبان کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ پامال و عامیانہ ہوئے بغیر قابل فہم ہو۔ سب سے زیادہ قابلِ فہم زبان و بیان وہ ہے جس میں روزمرہ کے الفاظ استعمال کیے گئے ہوں مگر یہ پامال و عامیانہ ہوجاتی ہے جیسا کہ کلیفون اور ستھینی لس کی شاعری میں ملتی ہے۔ برخلاف اس کے وہ زبان جو غیر مانوس الفاظ وتراکیب استعمال کرتی ہے شان و دبدبہ کی حامل ہوکر عام سطح سے بلند ہوجاتی ہے۔ غیر مانوس الفاظ وتراکیب سے میرا مطلب غیر ملکی الفاظ، استعاروں، تعقید اور اسی قسم کی چیزوں سے ہے، جو عام نہیں ہیں۔ لیکن اس قسم کی چیزوں کا استعمال یا تو ظلم ہوگا یا زبان کو معمہ بنا دے گا۔ معمہ اس وقت جب ساری زبان استعاروں سے لدی پھندی ہو اور ظلم اس وقت جب اس میں کثرت سے غیر ملکی الفاظ درآمد کیے گئے ہوں۔ معمہ کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ حقائق کو زبان کی ناممکن صورتوں کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ یہ عام الفاظ کے ذریعے سے نہیں کیا جاسکتا لیکن استعاروں کے استعمال سے ہوسکتا ہے۔ اسی طرح غیر مانوس الفاظ کی درآمد ظلم و تشدد کے مترادف ہے۔ کرنا یہ چاہئے کہ ان مختلف عناصر کا امتزاج پیدا کیا جائے کیونکہ ایک عنصر زبان کو پست اور عامیانہ ہونے

[ا] بیسویں اور اکیسویں باب کا ترجمہ اس لیے نہیں کیا گیا کہ ان دو مختصر ابواب میں ارسطو نے خالص فنی بحثیں کی ہیں جن کا تعلق یونانی فن لغت اور گرامر سے ہے۔

سے بچائے گا یعنی غیر مانوس الفاظ، استعارے، صنائع بدائع وغیرہ، جبکہ روزمرہ کے الفاظ ضروری صفائی پیدا کریں گے۔

زبان و بیان کی صفائی اور شان و وقار پیدا کرنے کا سب سے موثر طریقہ یہ ہے کہ تشریحی الفاظ، ایجاز و اختصار والے الفاظ، اور الفاظ کی بدلی ہوئی شکلیں استعمال کی جائیں۔ الفاظ کے عامیانہ استعمال سے یوں ہٹ کر زبان عامیانہ نہ رہے گی جبکہ ساتھ ساتھ لفظوں کا عام استعمال صفائی پیدا کرے گا۔ اس قسم کی زبان پر اعتراض اور شاعروں کا مذاق اڑانا، جو اس قسم کی زبان استعمال کرتے ہیں، کوئی اچھی تنقید نہیں ہے۔

یہ بہت مناسب بات ہے کہ ہر صنعت کا مناسب استعمال کیا جائے مگر سب سے اہم بات استعارے کا استعمال ہے۔ یہی وہ چیز ہے جو کسی سے سیکھی نہیں جا سکتی اور اسی سے فطری صلاحیت کا اندازہ ہوتا ہے کیونکہ استعارے کے استعمال کی قابلیت مماثلتوں کے ادراک سے تعلق رکھتی ہے۔

اب مجھے ٹریجیڈی اور عمل کے ذریعہ نقل کے فن کے بارے میں کچھ اور کہنے کی ضرورت نہیں ہے۔

تیسواں باب

ایپک شاعری

جہاں تک افسانوی نظم میں ''نقل'' کے فن کا تعلق ہے اس کے پلاٹ ڈرامائی طریقے پر تعمیر کیے جانے چاہئیں جیسے ٹریجیڈی کے ہوتے ہیں۔ وہ صرف ایک ''عمل'' پر مبنی ہونے چاہئیں، جو متحد اور مکمل ہو اور جس میں آغاز، وسط اور انجام بھی ہو، تاکہ ایک مکمل زندہ چیز کی طرح نظم اپنا مخصوص اثر پیدا کر سکے۔ ایپک نظموں کی تعمیر عام تاریخوں کی طرح بھی نہیں ہونی چاہئے جن میں صرف ایک عمل کا انکشاف نہیں ہوتا بلکہ ایک دور کو پیش کیا جاتا ہے اور اس دور میں بھی جو کچھ ایک یا ایک سے زیادہ اشخاص پر گزرا، خواہ وہ واقعات ایک دوسرے سے کتنے ہی غیر متعلق کیوں نہ ہوں۔ جیسے سالامس کی بحری جنگ اور سسلی میں کارتھیج نین کی جنگ ایک ہی وقت میں ہوئیں لیکن دونوں کا

مقصد ایک نہیں تھا۔ اسی طرح وقت کے تسلسل میں واقعات یکے بعد دیگرے آئیں مگر ان کے نتائج ایک نہ ہوں۔ مگر ہمارے بہت سے شاعر تاریخ نویس کا طریقہ کار استعمال کرتے ہیں۔

اس معاملے میں بھی ہومر ہی، جیسا کہ میں نے اس سے پہلے کہا ہے، وہ شاعر ہے جو تمام شاعروں سے زیادہ الہامی اثر رکھتا ہے۔ حالانکہ جنگ ٹروجن میں آغاز اور انجام دونوں ہیں لیکن اس نے پوری جنگ کو نظم میں شامل نہیں کیا کیونکہ یہ متحد اور مکمل اثر کے تعلق سے بہت بڑا موضوع ہوتا اور اگر وہ اس کی لمبائی کم کر دیتا تو اس کے واقعات کا تنوع اسے بہت پیچیدہ بنا دیتا۔ اس لیے اس نے قصہ کا ایک حصہ منتخب کیا اور دوسرے حصے سے بہت سے واقعات اس میں شامل کر دیے مثلاً جہازوں کی فہرست کا واقعہ اور دوسرے قصے جن سے وہ نظم میں تنوع پیدا کرتا ہے۔ دوسرے ایپک شاعر ایک ہی آدمی یا ایک ہی دور یا ایک ہی عمل کے بارے میں لکھتے ہیں جس کی تعمیر وہ مختلف واقعات کی مدد سے کرتے ہیں۔ اس قسم کے شاعروں میں ''سپریا'' اور ''دی لٹل ایلیڈ'' کے مصنفوں کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ جبکہ ''ایلیڈ'' اور ''اوڈیسی'' سے صرف ایک ہی ٹریجیڈی بنائی جاسکتی تھی، ''سپریا'' سے کئی ٹریجیڈیاں بنائی جاسکتی ہیں اور ''دی لٹل ایلیڈ'' سے آٹھ سے بھی زیادہ: ایوارڈ اوف دی آرمس، فیلوس ٹیٹس، نیوپ ٹولیمس، یوری فیلس، اوڈی سیئس دی بیگر، لاکونین وی مین، سیک اوف ٹرائے، ڈی پارچر اوف دی فلیٹ۔ ان کے علاوہ سینون اور ٹروجن وی مین۔

چوبیسواں باب

ایپک شاعری

ایپک شاعری کی بھی وہی قسمیں ہیں جو ٹریجیڈی کی ہیں یعنی سادہ، پیچیدہ، وہ جو کرداروں سے سروکار رکھتی ہے اور وہ جو مصائب و ابتلا کو موضوع بناتی ہے۔ گیت اور تماشے کو چھوڑ کر اس کے بھی وہی حصے ہوتے ہیں جو ٹریجیڈی کے ہوتے ہیں۔ اس میں بھی ٹریجیڈی کی طرح انکشاف، تنسیخ اور المیہ واقعات کی ضرورت ہوتی ہے۔ مزید برآں یہ کہ خیالات اور زبان و بیان بھی اعلیٰ معیار کے ہونے چاہئیں۔ ہومر نے ان سب چیزوں کو پہلی بار استعمال کیا اور انہیں نہایت چابکدستی سے استعمال کیا۔ اس دور کی نظموں میں سے ایک یعنی ''ایلیڈ'' تعمیر کے اعتبار سے سادہ ہے

اور مصائب کا قصہ پیش کرتی ہے۔ دوسری نظم یعنی ''اوڈیسی'' پیچیدہ ہے (کیونکہ اس میں انکشاف کے سین ہر جگہ ہیں) اور کردار پر مبنی ہے۔ اس کے علاوہ یہ دونوں نظمیں خیالات اور زبان و بیان کے اعتبار سے تمام نظموں پر فوقیت رکھتی ہیں۔

''ایپک'' ٹریجیڈی سے نفس مضمون کی لمبائی اور بحر کے استعمال میں بھی مختلف ہے۔ جہاں تک لمبائی کا تعلق ہے وہ اتنی کافی ہے جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے یعنی ابتدا اور انجام ایک نظر میں یکجا نظر آ سکیں۔ اور یہ اس وقت ہو سکتا ہے جب نظمیں قدیم زمانے کی ایپک نظموں کے مقابلے میں مختصر ہوں مگر ان ٹریجیڈیوں کے برابر ہوں جنہیں ایک ساتھ ایک نشست میں پیش کیا جاتا ہے [۱]۔ ایپک کا خاص فائدہ یہ ہے کہ وہ خاصی طویل ہو سکتی ہے۔ ٹریجیڈی میں یہ ممکن نہیں ہے کہ ایک قصے کے بہت سے حصے ایک ہی وقت میں دکھائے جا سکیں، صرف اتنا ہی حصہ دکھایا جا سکتا ہے جسے ایکٹر اسٹیج پر پیش کر رہے ہیں۔ برخلاف اس کے ایپک شاعری چونکہ افسانوی ہوتی ہے اس لیے بہت سے واقعات جو ایک ہی وقت میں گزر رہے ہیں، پیش کر سکتی ہے اور، اگر وہ باربط ہوں تو ان سے نظم کی قدر و قیمت میں اضافہ ہوتا ہے اور اس میں وقار، عظمت، تنوع اور اس کے قصوں میں رنگا رنگی پیدا ہو جاتی ہے۔ یک رنگی اسٹیج پر ٹریجیڈی کے اثر کو خراب کر دیتی ہے اور ناظرین کو بور کر دیتی ہے۔

تجربہ بتاتا ہے کہ ہکسا میٹر ایپک کے لیے موزوں بحر ہے۔ اگر کسی کو افسانوی نظم کسی دوسری بحر میں یا مختلف بحروں میں لکھنی پڑے تو وہ انمل بے جوڑ ہو جائے گی، کیونکہ تمام بحروں میں ہیکسا میٹر ہی وہ بحر ہے جو سب سے زیادہ وقیع اور مستحکم ہے اور جس میں غیر ملکی تراکیب، الفاظ اور استعاروں کو اپنانے کی بڑی صلاحیت ہے۔ اس لحاظ سے بھی ''نقل'' کی افسانوی شکل دوسری تمام شکلوں سے بہتر ہے۔ ''آئی امبک'' اور ''ٹروکا اک ٹیٹرا میٹر'' وہ اوزان ہیں جو حرکت کے اظہار کے لیے موزوں ہیں۔ آخر الذکر رقص کا وزن ہے اور اول الذکر عمل کی ڈرامائی نقل کے لیے موزوں ہے۔ بہرحال کئی اوزان کو ایک ساتھ ملانا، جیسا کہ شائریمون نے کیا، مناسب نہیں ہے۔ اور اسی لیے کسی نے بھی طویل نظم اس بحر کے علاوہ نہیں لکھی۔ ویسے یہ بات کہ کس مقصد کے لیے کون سی بحر استعمال کرنی چاہیے، قدرت ہی سکھا سکتی ہے۔

ہومر جہاں کئی اعتبار سے قابل تعریف ہے وہاں ان معنی میں بھی قابلِ تعریف ہے کہ وہی

---

[۱] ارسطو نے ساتویں باب کے آخر میں بھی اس نوع کی ٹریجیڈیوں کا ذکر کیا ہے جو گھڑی کے حساب سے ایک ہی نشست میں یکے بعد دیگرے پیش کی جاتی تھیں۔

ایک شاعر ہے جو اس بات کو سمجھتا ہے کہ خود شاعر کو اپنی نظم میں کیا کردار ادا کرنا چاہئے؟ اپنی نظم میں خود شاعر کو جتنا کم ممکن ہو بولنا چاہئے کیونکہ اس طرح وہ عمل کی نقل نہیں کرتا۔ دوسرے شاعر اپنی ساری نظم میں خود بولتے رہتے ہیں اور ان کی تصنیف کا بہت کم حصہ غیر ذاتی ہوتا ہے۔ لیکن ہومر چند تمہیدی الفاظ کے بعد فوراً ہی ایک آدمی یا ایک عورت یا کسی دوسرے شخص کو سامنے لے آتا ہے جس کا اپنا کردار ہوتا ہے اور جس کی اپنی نمایاں خصوصیات ہوتی ہیں۔

ٹریجیڈی میں مافوق العادات چیزوں کا ذکر ضرور ہونا چاہئے لیکن ایپک شاعری میں، جس میں کام کرنے والے لوگ ہماری آنکھوں کے سامنے نہیں ہوتے، ناقابلِ توجیہہ چیزوں کو زیادہ شامل کیا جائے کیونکہ مافوق الفطرت امور انہی سے تشکیل پاتے ہیں۔ اگر ایسے امور اسٹیج پر لائے جائیں تو وہ مضحکہ خیز معلوم ہوں گے مثلاً ہیکٹر کا تعاقب اسٹیج پر دکھایا جائے اور یونان والے اس کا پیچھا کرنے کے بجائے اسے دیکھتے ہی رہیں اور اکیلز سر ہلا کر انہیں روکتا ہے، تو یہ سب کچھ مضحکہ خیز معلوم ہوگا۔ لیکن نظم میں یہ حماقت دکھائی نہیں دیتی۔ مافوق الفطرت امور مسرت کا ذریعہ ہوتے ہیں جیسا کہ اسی بات سے معلوم ہوتا ہے کہ جو خبر مشہور ہوتی ہے اس میں سب لوگ اپنی تفریح کا سامان شامل کر دیتے ہیں۔

دوسرے شاعروں کو یہ بات بھی ہومر نے سکھائی یہ کہ غلط اور فرضی باتیں کس طرح ہوشیاری اور سلیقے سے بیان کی جائیں یعنی حسن تعلیل اور مغالطے کے استعمال سے۔ اگر ایک چیز موجود ہے کیونکہ دوسری موجود ہے یا ایک واقعہ ہوا ہے کیونکہ دوسرا بھی ہوا ہے تو لوگ سوچتے ہیں کہ اگر نتیجہ موجود ہے یا واقعہ ہوا ہے تو جس چیز کا وہ نتیجہ ہے وہ بھی ضرور موجود ہوگی۔ لیکن بات یہ نہیں ہے۔ لہٰذا اگر ایک دعویٰ غلط تھا لیکن اس کے علاوہ کچھ تھا جو صحیح تھا یا جسے صحیح ہونا چاہئے اگر دعوی صحیح تھا، تو یہی کچھ اور، ہمیں ایک حقیقت کے طور پر پیش کرنا چاہئے۔ کیونکہ ممکن ہے کہ ذہن اس کو صحیح مانتے ہوئے، مغالطے سے اور بجنل دعوے کی سچائی کو قبول کر لے۔ اس کی ایک مثال اوڈیسی میں ''واشنگ'' کی حکایت میں نظر آتی ہے۔ قرین قیاس ناممکنات، کو دور از قیاس ممکنات پر ترجیح دینا چاہئے۔ قصہ غیر عقلی واقعات پر مبنی نہیں ہونا چاہئے۔ غیر عقلی چیزوں کو جہاں تک ممکن ہو خارج کر دینا چاہئے اور اگر ایسا ممکن نہیں ہے تو انہیں خاص قصے سے الگ رکھا جائے۔ ......

زبان کی خوبیاں اس حصے میں پیدا کی جائیں جہاں کردار یا خیال اہم نہ ہو، کیونکہ بہت زیادہ رنگین زبان، خیالات اور کردار کے اظہار میں حائل ہوگی۔

پچیسواں باب

تنقیدی اعتراضات اور ان کے جواب

مختلف تنقیدی مسائل کا صحیح اندازہ، ان کی تعداد، ان کی ماہیت اور ان کے حل تک پہنچنے کے لیے ان پر حسبِ ذیل طریقہ سے نظر ڈالنی چاہئے۔ مصور یا دوسرے فنکار کی طرح شاعر بھی زندگی کی ''نقل'' پیش کرتا ہے۔ لہٰذا یہ ضروری ہے کہ وہ اشیاء کی ''نقل'' تین طریقوں میں سے کسی ایک طریقے پر کرے: یا تو جیسے کہ اشیاء تھیں یا ہیں یا جیسی وہ بتائی جاتی ہیں یا معلوم ہوتی ہیں یا پھر جیسی انہیں ہونا چاہئے۔ اس کا ذریعہ زبان ہے جس میں غیر مانوس الفاظ اور استعارے اور زبان کے وہ سارے تغیر و تبدل شامل ہیں جن کو استعمال کرنے کی شاعروں کو اجازت ہے۔ ہمیں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہئے کہ شاعری میں صحت کے وہ معیار نہیں ہوتے جو سیاسی نظریات یا کسی دوسرے فن میں ہوتے ہیں۔ شاعری میں دو قسم کے نقص ہوتے ہیں۔ ایک لازمی اور دوسرا اتفاقی۔ اگر شاعر کسی خاص امر کو پیش کرنا چاہتا ہے اور ہنر مندی کی کمی کی وجہ سے بھٹک گیا ہے تو یہ ''لازمی'' نقص ہوا۔ لیکن اگر غلطی اس بات میں ہو کہ اس کا مقصد کس چیز کو ادا کرنا ہے یعنی اگر وہ ایک گھوڑے کو دکھاتا ہے جس کی سب ٹانگیں آگے ہوں تو اس کی یہ غلطی علم کی کسی خاص شاخ سے لاعلمی پر مبنی ہوگی (یہ علم طب میں ہوسکتی ہے یا کسی اور فنی مضمون میں) یا پھر کسی اور قسم کے ناممکنات دکھائے گئے ہوں لیکن اس میں کوئی لازمی غلطی پیدا نہیں ہوگی۔ یہ ہیں وہ باتیں کہ تنقیدی مسائل حل کرنے میں جن کا خیال رکھنا چاہئے۔

پہلے ان مسائل کو لیتے ہوئے جو فن شاعری کی اصل سے تعلق رکھتے ہیں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر شاعر نے کوئی ناممکن بات پیش کی ہے تو اس نے غلطی ضرور کی ہے لیکن وہ ایسا کرنے میں حق بجانب ہے، اگر اس سے اس کا فن اپنا حقیقی مقصد حاصل کر رہا ہے۔ جیسا کہ میں نے اوپر بیان کیا یعنی اگر یہ غلطی نظم کے کسی حصے کو زیادہ پرزور بنا رہی ہے۔ ہیکٹر کا تعاقب اس کی مثال ہے۔ اگر یہ مقصد فن کی ضروریات سے مطابقت رکھتے ہوئے بھی حاصل ہوسکتا تھا تو پھر غلطی کا کوئی جواز نہیں رہ جاتا، کیونکہ ایک نظم کو جہاں تک ممکن ہو نقائص سے بری ہونا چاہئے، پھر یہ سوال کہ دونوں اقسام کی غلطیوں میں سے کون سی غلطی کی گئی ہے؟ آیا وہ غلطی جو فن شاعری کی اصل سے تعلق رکھتی ہے یا وہ

صرف اتفاقی ہے۔ یہ ایک کم درجہ کی غلطی ہے اگر شاعر کو اس بات کا علم نہ ہو کہ مادہ ہرن کی سینگ نہیں ہوتے بمقابلہ اس کے وہ ہرن کی ایسی تصویر پیش کرے جسے پہچانا نہ جاسکے۔

پھر فرض کیجئے ایک بیان پر یہ تنقید کی جاتی ہے کہ وہ صحیح نہیں ہے۔ اس کا جواب یہ ہوسکتا ہے، ''نہیں۔ لیکن اس کو ایسا ہی ہونا چاہئے'' جیسا کہ سوفوکلیز نے کہا تھا کہ وہ ایسے انسانوں کی تصویر پیش کرتا ہے جیسا انہیں ہونا چاہئے جبکہ یوری پیڈیس نے انہیں اس طرح پیش کیا جیسا کہ وہ ہیں۔ اگر ان دونوں میں سے کوئی بات بھی مناسب نہ سمجھی جائے تو پھر ایسی صورت میں ''روایت'' سے سند لینی چاہئے۔ جیسا کہ دیوتاؤں کے قصوں کے بارے میں ہوتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ یہ قصے نہ تو سچے ہوں اور نہ سچائی میں اضافہ کرتے ہوں لیکن جیسا کہ زنوفینز نے کہا ہے کہ پھر بھی وہ روایت کے مطابق ہوتے ہیں۔ دوسرے معاملات میں جواب یہ ہوسکتا ہے: یہ نہیں کہ یہ سچائی سے بہتر ہیں، بلکہ یہ اشیاء کو اس طرح پیش کرتے ہیں جیسا کہ وہ پہلے زمانے میں پیش کی جاتی تھیں۔ مثال کے طور پر نیزوں کے بارے میں کہا جائے ''کہ ان کے نیزے نوکوں پر بالکل سیدھے کھڑے تھے'' کیونکہ اس زمانے میں یہی رواج تھا اور اب بھی الریا کے لوگوں میں یہی رواج ہے۔

یہ طے کرنے کے لیے کہ وہ بات جو کہی گئی ہے یا ہوئی ہے آیا اخلاقی طور پر اچھی ہے یا بری، ہمیں اس بات یا کام کی اچھائی یا برائی ہی کو پیش نظر نہیں رکھنا چاہئے بلکہ اس کا بھی خیال رکھنا چاہئے کہ یہ بات کس نے کہی اور کن سے کہی؟ یہ کام کس نے کیا اور کن لوگوں کے لیے کیا؟ اس کا موقع، ذریعہ اور سبب کیا تھا؟ مثلاً کیا یہ بات یا کام کسی بڑی بھلائی کے لیے کیا گیا یا کسی بڑی برائی کو دور کرنے کے لیے کیا گیا؟

عام طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ''ناممکن'' کا جواز شاعرانہ اثر کے اعتبار سے یا حقیقت کو بہتر بنانے کی کوشش کے تعلق سے یا مسلمہ روایت کے حوالے سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ جہاں تک شاعرانہ اثر کا تعلق ہے ایک تشفی بخش ناممکن بات کو ایک غیر تشفی بخش ممکن بات پر ترجیح دینی چاہئے۔ حالانکہ یہ ناممکن ہے کہ ایسے لوگ موجود ہوں جیسا کہ زیوکس نے پیش کیے ہیں لیکن یہ بہتر ہوتا اگر اس قسم کے لوگ موجود ہوتے کیونکہ مثالی قسم کے لوگوں کو انتہائی اچھا ہونا چاہئے۔

مسلمہ روایت غیر عقلی انداز کا جواز ہوسکتی ہے جیسے یہ کہنا کہ ایسا دور بھی ہوتا ہے جب یہ چیزیں خلافِ عقل نہیں ہوتیں، کیونکہ یہ قرین قیاس ہے کہ بہت سی باتیں قیاس کے خلاف ہوں۔ زبان کی غلطیوں کا مطالعہ بھی اسی طرح کیا جائے جیسے منطق کی رد کرنے والی دلیلوں کا، تاکہ یہ دیکھا

جائے کہ شاعر کا بھی وہی مطلب ہے جو تمہارا ہے قبل اس کے کہ اس پر الزام لگایا جائے۔

اس طرح پانچ اعتراضات ہوئے جن سے کسی عبارت پر نکتہ چینی کی جا سکتی ہے یعنی وہ غیر ممکن ہے، خلاف عقل ہے، غیر اخلاقی ہے، بے ربط ہے، فنی طور پر غلط ہے اور جواب ان بارہ اصولوں کے مطابق ہونا چاہیے، جن کی میں نے تفصیل بیان کی۔

چھبیسواں باب

ایپک اور ٹریجیڈی کا مقابلہ

یہ سوال پوچھا جا سکتا ہے کہ نقل یا ''ادائیگی'' کی کون سی صنف بہتر ہے۔ ٹریجیڈی یا ایپک؟ اگر بہتر صنف وہ ہے جو کم عامیانہ ہو۔ اور کم عامیانہ ہمیشہ وہ ہوتی ہے جو بہتر قسم کے لوگوں کے لیے ہو، تو یہ ظاہر ہے کہ جو صنف ہر شخص کو اپیل کرے گی وہ حد سے زیادہ عامیانہ ہوگی۔ اور کیونکہ ایکٹروں کی طرف لوگ اس وقت تک متوجہ نہیں ہوتے جب تک کہ وہ زبردستی آپ کی توجہ مبذول نہ کرائیں اس لیے وہ غیر ضروری حرکات کرتے ہیں۔ ٹریجیڈی اسی قسم کی چیز ہے۔ ٹریجیڈی کا فن ایپک کے مقابلے میں وہی مقام رکھتا ہے جو آجکل کے ایکٹر پُرانے ایکٹروں کے مقابلے میں رکھتے ہیں۔ اس لیے ایپک ایسے تہذیب یافتہ لوگوں کے لیے ہے جنہیں ظاہری صورتوں کی ضرورت نہیں ہے جب کہ ٹریجیڈی ادنیٰ درجے کے لوگوں کے لیے ہوتی ہے۔ اگر یہ عامیانہ فن ہے تو یقیناً ایپک سے کم تر ہے۔

اس قسم کا استدلال اداکاری کے خلاف ہے، شاعری کے خلاف نہیں ہے کیونکہ یہ بھی ممکن ہے کہ ایک شاعر نظم پڑھتے ہوئے مبالغہ آمیز اشاروں سے کام لے۔ پھر ٹریجیڈی اپنا مخصوص منصب جیسا کہ ایپک میں ہوتا ہے، بغیر اداکاری کے بھی پورا کر سکتی ہے کیونکہ اس کا اثر پڑھنے سے بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ لہٰذا اگر ٹریجیڈی دوسرے لحاظ سے بہترین فن ہے تو یہ کچھ ضروری نہیں ہے کہ اس کے مزاج کا بھی حصہ ہو۔

دوم ٹریجیڈی میں وہ سب کچھ ہوتا ہے جو ایپک میں ہوتا ہے اور اس میں ایپک کی بحر بھی استعمال ہو سکتی ہے۔ اس کے علاوہ وہ منظر اور موسیقی سے بھی اثر پیدا کرتی ہے جو لطف اندوزی کا

ذریعہ ہے۔ پھر یہ اثر اس وقت بھی واضح رہتا ہے، چاہے ڈراما کھیلا جائے یا پڑھا جائے۔ پھر اس قسم کی نقل اپنا مقصد بہت کم جگہ میں حاصل کر لیتی ہے اور جو چیز زیادہ مختصر ہوتی ہے وہ طویل چیز کے مقابلے میں زیادہ لطف اندوز ہوتی ہے۔ پھر ایپک شاعروں کی نقل میں اتحاد کم ہوتا ہے جیسا کہ اس بات سے ظاہر ہے کہ ایک ایپک میں کئی ٹریجیڈیوں کا مواد ہوتا ہے، اس لیے اگر ایپک شاعر ایک واحد پلاٹ کو لے تو وہ یا تو کٹا پھٹا معلوم ہوگا، اگر اسے اختصار کے ساتھ بیان کیا جارہا ہے یا پھر اگر اس کی پوری لمبان قائم رکھی جائے گی تو وہ بہتا ہوا نظر آئے گا یعنی وہ بہت سے عمل (Action) کا مرکب ہوگا جیسے ''ایلیڈ'' اور ''اوڈیسی'' جن کے بہت سے حصے ہیں اور ہر حصہ ایک مناسب پھیلاؤ رکھتا ہے۔ اور پھر بھی یہ نظمیں، جہاں تک ممکن ہوسکتا ہے، اچھی طرح سے تعمیر کی ہوئی ہیں اور ان میں سے ہر ایک جہاں تک ممکن ہے، ایک متحد عمل کو پیش کرتی ہے۔

اس لیے اگر ٹریجیڈی ایپک سے ان معاملوں میں اور اپنے فنی منصب کو پورا کرنے میں بہتر ہے (کیونکہ فن کی ان اصناف کو کسی اور قسم کی تفریح نہیں بلکہ صرف اس قسم کی تفریح بہم پہنچانی چاہئے جیسی میں نے بیان کی) تو ظاہر ہے کہ ٹریجیڈی ایپک کے مقابلے میں اپنا مقصد بہتر طور پر پورا کرنے کی وجہ سے ایپک سے بہتر صنف ہوئی۔

بس یہی ہے جو مجھے ٹریجیڈی اور ایپک کے بارے میں کہنا ہے۔





ہیوریس

(Horace)

A picture is a poem without words.

....

A word once uttered can never be recalled.

....

Anger is a short madness.

(Horace)

ہوریس

(۶۵ ق م-۸ ق م)

ہوریس، جس کی دو ہزارویں سالگرہ اٹلی میں ۱۹۳۵ء میں بڑی شان و شوکت سے منائی گئی تھی، ۶۵ قبل مسیح ''وینوسیا'' میں پیدا ہوا۔ اس کا باپ ایک آزاد غلام اور دولت مند شخص تھا۔ اس نے اپنے بیٹے کو روم کی بہترین درسگاہوں میں تعلیم دلوائی۔ مروجہ تعلیم سے فارغ ہو کر ہوریس فلسفے کی تعلیم کے لیے ایتھنز چلا گیا۔ اسی زمانے میں جیولس سیزر قتل کر دیا گیا اور مقدونیا جاتے ہوئے بروٹس ۴۴ ق م میں جب ایتھنز سے گزرا تو اس کی ملاقات نوجوان ہوریس سے ہوئی۔ بروٹس اس نوجوان کے خیالات اور جوش و جذبہ سے اتنا متاثر ہوا کہ اپنی فوج کے ایک دستے کی کمان اس کے سپرد کر دی۔ فلپی کے مقام پر جنگ میں ہوریس کو شکست کا سامنا کرنا پڑا۔ اب وہ روم بھی نہیں جا سکتا تھا۔ کچھ عرصے بعد جب عام معافی کا اعلان ہوا تو وہ روم آ گیا۔ اس اثناء میں اس کے والد کا انتقال ہو چکا تھا اور باپ کی جاگیر بھی بحق سرکار ضبط ہو چکی تھی۔ کچھ عرصے وہ روزگار کی تلاش میں سرگرداں رہا اور پھر کلرک کی حیثیت سے ایک ملازمت اختیار کر لی اور ساتھ ساتھ لکھنے پڑھنے میں بھی مصروف رہا۔ ایپوڈس (Epodes) اور سیٹائرس (Satires) اس نے اسی زمانے میں لکھنے شروع کیے۔

اسی زمانے میں اس کی ملاقات ورجل (۷۰ ق م-۱۹ ق م) اور واریس سے ہوئی۔ یہ دونوں نامور شاعر ہوریس کی شاعری کے مداح تھے۔ اس وقت ورجل کی عمر ۳۰ سال اور ہوریس کی عمر ۲۵ سال تھی۔ ان دونوں کی دوستی مرتے دم تک قائم رہی۔ ورجل اور واریس نے ہوریس کا تعارف اس زمانے کی سب سے بڑی علم پرور شخصیت ''مائی کیناس'' سے کرایا۔ اس زمانے میں ہوریس کی شہرت ساری لاطینی دنیا میں تیزی سے پھیل رہی تھی۔ مائی کیناس نے اس کی شاعری سے خوش ہو کر ٹیوولی کے قریب ایک جاگیر ہوریس کو عطا کر دی۔ اس کے بعد ہوریس یہیں آ بسا اور اپنے

تخلیقی کاموں میں مصروف ہوگیا۔

''سیٹائر'' کی پہلی کتاب ۳۰ ق م میں اور ''ایپوڈس'' ۲۹ ق م میں منظر عام پر آئے۔ اوڈس (Odes) کے پہلے تین حصے ۲۳ ق-م میں شائع ہوئے۔ ان کی اشاعت کے بعد وہ لاطینی زبان کا سب سے بڑا غنائی شاعر تسلیم کرلیا گیا۔ اسی زمانے میں ہوریس نے ادبی مکتوب (Epistles) لکھنے شروع کیے۔ یہ بعد میں دو جلدوں میں شائع ہوئے۔ ان مکاتیب میں وہ ایک ایسا بالغ نظر مصنف نظر آتا ہے جسے خود بھی اس بات کا احساس ہے کہ وہ اس دور کا سب سے بڑا مصنف ہے۔ واضح رہے کہ ورجل ۱۹ ق م میں وفات پا چکا تھا۔

''فن شاعری''، جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے، ہوریس کی نمائندہ ترین تحریر ہے۔ یہ تحریر، ہوریس کی دوسری تصانیف کی طرح، نظم میں ہے جسے اس نے اپنی عمر کے آخری دور میں تقریباً ۱۲-۸ ق م کے درمیانی عرصے میں تصنیف کیا تھا۔

''فن شاعری'' کا مخاطب پیسو خاندان کا کوئی ایسا فرد ہے جو ادیب، شاعر اور ڈراما نگار بننا چاہتا ہے اور ہوریس نے یہ مکتوب اسی کی ہدایت کے لیے لکھا تھا۔ ہوریس کے اس ''مکتوب'' کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے شاندار جملے اور چست بندش و تراکیب پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرلیتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ اپنے زمانے سے لے کر بعد تک دوسرے مصنفین نے کثرت سے اس کے جملے نقل کیے ہیں۔ جس اختصار کے ساتھ اس نے تنقیدی خیالات پیش کیے ہیں اور جس جامعیت کے ساتھ اس نے ادبی و فنی مشورے دیئے ہیں ان میں اقتباس کیے جانے کی غیر معمولی لپک پیدا ہوگئی اور اس کے فقرے اور بندشیں ضرب المثل بن کر تحریر و تقریر میں آنے لگے۔ لیکن ساتھ ساتھ یہ ہوا کہ ہوریس کی اصل حیثیت نظروں سے اوجھل ہوگئی۔

ایٹکنز نے لکھا ہے کہ نشاۃ الثانیہ اور اس کے بعد کے ادوار میں ہوریس کے ادبی فرمان کا اثر یہ ہوا کہ ادب خشک اور روکھے پھیکے رواج و دستور کا پابند ہو کر رہ گیا۔ اصول، روایت اور قواعد کا ایک ایسا مجموعہ جس کی پابندی ہر شاعر کے لیے ضروری تھی۔ یہ اصول اتنے مستند و مسلم ہوگئے کہ دانتے جیسا شاعر بھی بے چون و چرا ہوریس کے سامنے سر جھکا دیتا ہے اور کہتا ہے کہ ''یہ ہے وہ بات جو ہمارا آقا ہوریس ہمیں بتاتا ہے''۔ بولو اور پوپ بھی اس کے مصرعوں کو اپنی شاعری میں استعمال کرکے اس کی حاکمیت کو تسلیم کرتے ہیں۔ لیکن ان تمام اثرات کے باوجود، جنہوں نے ادب کو ماضی کے مقررہ اصولوں کا نظام بنا دیا تھا، اگر آپ ایک عام قاری کی حیثیت سے فن شاعری کا مطالعہ کریں

تو آپ اس کے سنجیدہ طرز فکر اور دلچسپ انداز بیان سے ضرور متاثر ہوں گے اور یہ محسوس کریں گے کہ یہ تحریر کسی مکتب یا مدرسہ کے لیے نہیں بلکہ ''ادب'' کے لیے لکھی گئی ہے۔

یہ بات ذہن نشین رہے کہ رومی ہر معاملے میں یونانیوں کے مقلد تھے۔ یہی رویہ ہوریس کے ہاں ملتا ہے۔ ہوریس کہتا ہے کہ ''میرے دوستو! میں یہ کہوں گا کہ آپ دن رات یونانی شاہکاروں اور نمونوں کا مطالعہ کریں''۔ اس تقلید میں جیسا کہ ہر تقلید میں ہوتا ہے فطری رنگ کی جگہ نفاست اور رکھ رکھاؤ نے لے لی۔ تمام رومی ادب میں اسی لیے جذبہ کم اور تہذیب و نفاست کا احساس زیادہ ہوتا ہے۔ ان کی ادبی تنقید بھی ادبی کم اور قانونی زیادہ ہے۔ ہوریس کا اثر اتنا گہرا اور دوررس تھا کہ اس کے بنائے ہوئے اصول اور روایت کا سکہ اٹھارویں صدی کے آخر تک چلتا رہا اور ہر شاعر اور نقاد اسے استاد کے نام سے یاد کرتا رہا۔ کلاسیکی تنقید کا موجد تو ارسطو مانا جاتا ہے لیکن کلاسیکیت کی وہ نوعیت، جس کو یونانی کلاسیکیت سے الگ کرنے کے لیے ''نئی کلاسیکیت'' کا نام دیا گیا، ہوریس کی پیروی سے شروع ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے وہ مثالی کلاسیکی نقاد ہے۔

اس مقالے میں ہوریس فن کی ''وحدت'' پر زور دیتا ہے اور کہتا ہے کہ ''فن کا مجموعی اثر اس لیے غیر اطمینان بخش رہتا ہے کہ وہ ایک مکمل شکل نہیں بنا سکتا''۔ اس کے بعد وہ الفاظ کی زندگی پر بحث کرتا ہے۔ شاعری کو مختلف اصناف میں تقسیم کرتا ہے اور ہر صنف کے الگ الگ اصول بیان کرتا ہے۔ اسی لیے کلاسیکی تنقید، ہوریس کے زیر اثر، اصناف اور اصولوں کا مجموعہ بن کر رہ گئی۔ ہوریس کردار کے ٹائپ ہونے پر زور دیتا ہے اور یونانی ایپک اور ڈرامے کے کرداروں کو مثال میں پیش کرتا ہے۔ ہوریس کے نزدیک شاعری کا مقصد لطف اندوزی اور سبق آموزی ہے۔ اس مقالے میں وہ نہ صرف لکھنے کے طریق کار پر روشنی ڈالتا ہے بلکہ یہ بھی بتاتا ہے کہ پیدائشی صلاحیت کے ساتھ ساتھ گہرے مطالعہ اور اصولوں کی پیروی سے ادبی کامیابی حاصل کی جا سکتی ہے۔ ادبی کامیابی پیدائشی صلاحیت اور فن دونوں کے امتزاج کا نتیجہ ہوتی ہے۔ وہ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ شاعر کو اپنی تخلیقات سخت تنقید کے لیے پیش کرنی چاہئیں اور اچھی طرح، نوک پلک درست کر کے، نظر ثانی کے بعد انہیں دنیا کے سامنے پیش کرنا چاہئے۔ اسی مکتوب میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے:

''لیکن اگر آپ کسی وقت میں کچھ لکھیں تو اسے نقاد میسی لیس کو، اپنے والد کو اور مجھے بھی ضرور سنائیں۔ پھر کاغذات کو اٹھا کر الگ رکھ دیں اور نو برس تک رکھا رہنے دیں۔ جس چیز کو آپ نے شائع نہیں کیا اسے آپ ہمیشہ ضائع کر سکتے ہیں۔ لیکن ایک مرتبہ آپ کے الفاظ باہر آ گئے تو

آپ انہیں واپس نہیں لے سکتے''۔

ہورلیس نے ارسطو کی طرح کوئی نیا نظریہ پیش نہیں کیا لیکن ادبی مسائل کو ایک تجربہ کار عامل کی حیثیت سے موثر انداز میں پیش کیا ہے۔ طرز کے بارے میں وہ لکھتا ہے کہ:

''میں ایک ایسا طرز اختیار کروں گا جس کے زبان و بیان نامانوس نہ ہوں۔ ایک ایسا طرز جسے ہر مصنف اختیار کرنے کی کوشش تو کرے لیکن خون پسینہ ایک کرنے کے باوجود بھی اسے حاصل نہ کر سکے۔ ان الفاظ میں جو صحیح جگہ پر اور صحیح تعلق سے استعمال کیے جائیں ایسی ہی قوت ہوتی ہے اور ایسا ہی حسن وہ عام باتوں میں بھی پیدا کر دیتے ہیں''۔

ہورلیس ادب کے سلسلے میں اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ نفع کمانے کا شوق ذہن کو خراب کر دیتا ہے۔ اس کے الفاظ یہ ہیں:

''جب منافع کے شوق نے ہمارے ذہنوں کو اس طرح آلودہ کر دیا ہے تو ہم ایسی نظمیں لکھنے کی کیسے توقع رکھ سکتے ہیں جو لازوال ہوں اور جنہیں اچھے صندوقچوں میں بند کر کے رکھا جائے''۔

ہورلیس ادب کے افادی پہلو پر بھی زور دیتا ہے اور کہتا ہے کہ ''جو شخص مقصد اور دلچسپی کو ملا کر ایک کر دے ہر شخص کا محبوب بن جاتا ہے، کیونکہ وہ اپنے قارئین کو ہدایت کے ساتھ ساتھ مسرت بھی بہم پہنچا رہا ہے''۔

ہورلیس ادب کو زندگی سے الگ تھلگ کوئی سرگرمی نہیں سمجھتا بلکہ ادب اور زندگی کے گہرے تعلق پر زور دیتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ''تصانیف کو جتنا ممکن ہو زندگی سے ہم آہنگ اور قریب ہونا چاہئے''۔

ہورلیس اس بات پر بھی بہت زور دیتا ہے کہ خوشامدیوں کی جھوٹی تعریف ادیب و شاعر کو تباہ کر دیتی ہے اور ہدایت کرتا ہے کہ ان سے بچو۔ ورنہ کہیں کے نہ رہو گے۔ ہمارے ملک میں بھی جہاں، صاحبانِ اقتدار جو جاگیریں بخش سکتے ہیں، جو طرح طرح کے فائدے پہنچا سکتے ہیں، جو تحفے دے سکتے ہیں، ضمانت دے سکتے ہیں، مقدمے جتوا سکتے ہیں، ملازمتیں دلوا سکتے ہیں، جب ادب کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو خوشامدی محرروں کی ایک پلٹن انہیں گھیر لیتی ہے اور فائدہ حاصل کرنے کے لیے ان صاحبانِ اقتدار کی تحریروں کی ایسی تعریف و توصیف کرتی ہے کہ ان کی اچھی صلاحیتیں ضائع ہو جاتی ہیں اور وہ ذرا سا کام کر کے واقعی یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ ایسا کام اس سے پہلے نہ کسی نے کیا اور

نہ آئندہ کوئی کرسکتا ہے۔ ہر طرف ان کے اقتدار کی بیساکھیوں پر ان کے نام کا ڈنکا بجتا ہے اور جب اقتدار ختم ہوتا ہے تو خوشامدی نوحہ گر اپنی جاگیروں میں گل چھرے اڑا رہے ہوتے ہیں اور ممدوح تاریکیوں میں ٹامک ٹوئیاں مارتے مداحوں کو ٹٹول ٹٹول کر تلاش کرتے نظر آتے ہیں۔ اے لوگو! اس کا المناک پہلو یہ ہے کہ اس طرح ایک باصلاحیت انسان ضائع ہو جاتا ہے۔ ہورلیس اسی بات کو یوں لکھتا ہے:

''جیسے ایک نیلام کرنے والا اپنے چاروں طرف خریدنے والوں کا مجمع لگا لیتا ہے ویسے ہی ایک شاعر، جو بڑی جائیداد اور دولت کا مالک بھی ہو، اپنے چاروں طرف خوشامدیوں اور تعریف کرنے والوں کا مجمع لگا لیتا ہے۔ جیسے کسی جنازے میں کرائے کے نوحہ گر بمقابلہ ان کے جو واقعی غمزدہ ہیں زیادہ شور کرتے ہیں اسی طرح جھوٹی تعریف کرنے والے بمقابلہ سچی تعریف کرنے والوں کے بڑھ چڑھ کر زیادہ داد دیتے ہیں۔ اگر آپ کو شاعری کرنا ہے تو ان لوگوں سے ہوشیار رہئے جو لومڑی کی طرح چالاک ہوتے ہیں''۔

آیئے اب اس تعارف کے بعد ہورلیس کا اصل مضمون پڑھیں۔

ہوریس

فنِ شاعری

فرض کیجیے کہ ایک مصور ایک گھوڑے کی گردن پر انسان کا سر لگا دیتا ہے یا مختلف رنگوں کے پر مختلف قسم کی مخلوق کے اعضا پر چپکا دیتا ہے یا ایک ایسی تصویر بناتا ہے جس کے اوپر کا دھڑ تو ایک خوبصورت عورت کا ہے لیکن نچلا دھڑ ایک بدشکل مچھلی کا ہے۔ جب اپنی ان کاوشوں کو وہ آپ کے سامنے پیش کرے گا تو کیا ایسے میں آپ اپنی ہنسی روک سکیں گے؟ دوستو! میری بات مانیے کہ ایک کتاب کا بھی وہی اثر ہوگا، جو ان تصاویر کا ہے۔ اگر ایک بیمار کے خوابوں کی طرح، مصنف کے بے کار توہمات ایسی شکل بنائیں جس کا کوئی سر پیر نہ ہو۔ لیکن آپ یہ کہیں گے کہ شاعروں اور مصوروں کو ہمیشہ سے ہر قسم کی آزادی دی گئی ہے۔ میں یہ بات جانتا ہوں۔ ہم لوگ اس آزادی کے دعویدار ہیں اور دوسروں کے لیے بھی ہم اسے روا رکھتے ہیں مگر اس حد تک بھی نہیں کہ جنگلی جانور کو پالتو جانور سے، سانپوں کو چڑیوں سے یا بھیڑ کے بچے کو شیر سے ملا دیں۔

ان تصانیف میں جو پُر زور طریقے سے شروع ہوتی ہیں اور پُر شکوہ طریقے سے چلتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں، ایک یا دو رنگین حصے ایسے ضرور ہوتے ہیں جو دیکھنے والوں کی آنکھوں میں کھب جائیں مثلاً ڈائنا کے باغ اور قربان گاہ کا بیان، کسی حسین و دلکش دیہاتی علاقے میں کسی دریا کا پیچ و خم، دریائے رائن اور قوسِ قزح کا بیان۔ لیکن اس قسم کی چیزوں کے لیے یہ مناسب موقع و محل نہیں ہوتا۔ شاید آپ بھی جانتے ہوں کہ ایک سرو کی تصویر کس طرح بنائی جائے مگر اس وقت سرو کی تصویر بنانے کا کیا مقصد ہوسکتا ہے اگر آپ کو ایک ڈوبتے ہوئے جہاز کے آدمی کو تیر کر جان بچاتے ہوئے دکھانا ہے۔ جب ایک کمہار دو دستوں والی صراحی بنانے بیٹھتا ہے اور جب اس کا چاک گھومتا ہے تو آخر وہ ایک معمولی گھڑا کیوں بن جاتا ہے؟ مختصر یہ کہ جو چیز بھی آپ بنانے بیٹھیں آپ کو اس پر پوری توجہ دینی چاہئے اور مقصد پر جمے رہنا چاہئے۔

ہمارے زیادہ تر شاعر، میرے دوستو! صحیح راستے پر چلنے اور کام کرنے کے وہم میں بھٹک

جاتے ہیں۔ میں اختصار سے کام لینے کی انتہائی کوشش کرتا ہوں لیکن ابہام کا شکار ہو جاتا ہوں۔ میں سلاستِ بیان کی کوشش کرتا ہوں لیکن معلوم ہوتا ہے کہ اندر کی آگ اور جوش ٹھنڈے پڑ رہے ہیں۔ ایک شاعر رفعت حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن لفاظی میں پڑ جاتا ہے۔ دوسرا بہت زیادہ محتاط ہے۔ اپنے پَر پھیلانے سے ڈرتا ہے اور کبھی زمین سے اوپر نہیں اٹھتا۔ ایک دوسرا شاعر اپنے موضوع کی یکسانیت میں تنوع پیدا کرنے کے لیے ایک غیر معمولی بات اس طرح پیش کرتا ہے کہ جنگل میں مچھلی یا دریا کی لہروں پر بھیڑیا دکھا دیتا ہے۔ اگر فن غائب ہے تو معمولی غلطی سے بھی زبردست نقص پیدا ہو جاتا ہے۔

دوکانوں کی قطار کے ختم پر ایمی لین اسکول کے پاس کانسی کی چیزیں بنانے والا ایک دستکار رہتا ہے کہ جو انگلی کے ناخنوں اور بالوں کے پیچ وخم کو اس طرح ڈھالتا ہے کہ ان میں جان پڑ جاتی ہے لیکن اس کے فن کا مجموعی اثر اس لیے غیر اطمینان بخش رہتا ہے کہ وہ ایک مکمل شکل نہیں بنا سکتا۔ اگر میں ایک نظم لکھنے بیٹھوں تو میں اُس دستکار جیسا ہونا ویسے ہی ناپسند کروں گا جیسے ٹیڑھی ناک رکھنا مجھے ناپسند ہوگا۔ خواہ میری کالی آنکھوں اور سیاہ بالوں کی تعریف ہی کیوں نہ کی جائے؟

آپ، جو مصنف بننے کے خواہاں ہیں ایسا موضوع منتخب کریں جو آپ کی صلاحیتوں کے مطابق ہو۔ جو کام آپ کرنا چاہتے ہیں اس پر ایک عرصے تک غور کیجیے اور دیکھ لیجیے کہ آیا یہ کام آپ کر سکتے ہیں؟ جو شخص اپنی صلاحیتوں کے مطابق اپنے موضوع کا انتخاب کرتا ہے الفاظ کی اسے کوئی کمی محسوس نہیں ہوتی اور اس کے خیالات بھی صاف اور بالترتیب ہوتے ہیں۔ ترتیب کی صفت و دلکشی، میں سمجھتا ہوں کہ میں صحیح کہتا ہوں، وہ چیز ہے کہ شاعر کسی وقت بھی وہی بات کہے گا جو اس وقت اس کی نظم کے لیے ضروری ہے۔ وہ وقت کے لحاظ سے بعض باتوں سے احتراز کرے گا یا انہیں بالکل خارج کر دے گا اور یہ دکھائے گا کہ اس کے مطابق کیا چیز قابلِ تعریف اور کیا توجہ کے قابل نہیں ہے؟

علاوہ بریں آپ بہت اچھا تاثر قائم کریں گے اگر آپ احتیاط اور سلیقے سے الفاظ کو استعمال کریں گے اور لفظوں کے استعمال کے سلیقے سے عام الفاظ کو نئے معنی دیں گے۔ اگر ایسا ہو کہ آپ کو مغلق موضوعات کے لیے نئی اصطلاحیں وضع کرنی پڑیں تو آپ کو ایسے الفاظ بنانے کا موقع ملے گا جن سے رومنوں کی اگلی نسلیں ناواقف تھیں۔ اگر آپ اس کام کو ہوشیاری اور سلیقے سے کریں گے تو آپ کے ایسا کرنے پر کوئی اعتراض نہیں کرے گا۔ نئے اور حال میں وضع کیے ہوئے الفاظ اگر

یونانی مخرج سے لیے جائیں اور احتیاط سے استعمال کیے جائیں تو وہ قبولیت حاصل کریں گے۔ آخر ہم رومن یہ حق صرف کاسی لیس اور پلاٹس کو ہی کیوں دیں اور ورجل اور واریس کو اس سے محروم رکھیں۔ مجھے کچھ الفاظ کا اضافہ کرنے کا حق کیوں نہ دیا جائے جبکہ کیٹو اور انی ایس کی زبان نے ہماری مادری بولی کو نئے الفاظ سے وسیع کیا ہے۔ یہ بات ہمیشہ مسلم رہی ہے اور مسلم رہے گی کہ عصرِ حاضر کی کسوٹی پر کسے ہوئے الفاظ رائج کیے جائیں۔ جیسے جنگل سال کے ختم پر اپنی پتیاں بدلتے ہیں اور پہلے کی پتیاں گر جاتی ہیں اسی طرح الفاظ بھی بوڑھے ہو کر مر جاتے ہیں اور (نئی پتیوں کی طرح) الفاظ بڑھتے رہتے ہیں جیسے انسان جوانی میں بڑھتا ہے۔ ہم سب فانی ہیں۔ ہم اور ہمارے سب کام۔ یہ ممکن ہے کہ زمین کھود کر اور سمندر کو بڑھا کر جگہ بنالی جائے تاکہ ہمارے جہازی بیڑے شمال کی طوفانی ہواؤں سے محفوظ رہ سکیں یا کوئی دلدل، جو عرصے سے بے کار پڑی تھی، زرخیز بنالی جائے اور قریب کے قصبہ کے لیے خوراک مہیا کرے یا ایک دریا کا رُخ بدل دیا جائے جو کھیتوں کے لیے تباہ کن تھا اور وہ سیدھا بہنے لگے۔ وہ جو کچھ بھی ہو۔ انسان کے تمام کارنامے فانی ہیں۔ زبان کا شکوہ اور وقار اس سے بھی کم دوام رکھتا ہے۔ بہت سے الفاظ جو اب استعمال نہیں ہوتے اگر ہمیں ان کی ضرورت پڑی تو وہ پھر سے زندہ ہو جائیں گے اور دوسرے جو اب رائج ہیں مر جائیں گے کیونکہ یہ رواج ہی ہے جو زبان کے قانون اور روایت کو قائم رکھتا ہے۔

ہومر نے ہمیں بتایا کہ کس بحر میں بادشاہوں اور سپہ سالاروں کے کارنامے اور جنگ کی تباہ کاریاں بیان کی جائیں۔ الیہ بہت پہلے نوحے کے لیے استعمال ہوتی تھی لیکن بعد میں اظہارِ تشکر اور مدح کے لیے استعمال کی جانے لگی۔ بہرحال علماء اس بات پر متفق نہیں ہیں کہ اس مختصر مدحیہ صنف کو کس نے سب سے پہلے وجود بخشا اور یہ معاملہ اب تک متنازع فیہ ہے۔ ارکیلوکس نے آئی امبک بحر شدید طنز یا ہجو کے لیے استعمال کی۔ بعد میں یہ کامیڈی اور ٹریجیڈی دونوں کے لیے اختیار کر لی گئی، کیونکہ یہ مکالمہ کے لیے موزوں ہے اور سامعین کی آوازوں کو دبا دیتی ہے۔ لیریکل شاعری کو ''شاعری کی دیوی'' (Muse) نے، دیوتاؤں اور ان کے آل اولاد کا جشن منانے، باکسنگ میں جیتنے والے اور گھوڑ دوڑ میں سب سے آگے نکل جانے والے گھوڑے پر اظہارِ مسرت کے لیے وقف کر دیا۔ نوجوان عاشقوں کی آہ وزاری کے گیت گانے اور مے کشی کے لطف کے اظہار کا کام بھی اسی کے سپرد کر دیا۔ اگر مجھ میں ان اصنافِ سخن کے واضح مناصب اور مقررہ اسالیب کو پورا کرنے کی صلاحیت نہیں ہے تو مجھے شاعر کیوں کہا جائے؟ میں آخر جھوٹی شرم کی وجہ سے کیوں بے بہرہ رہوں

اور کیوں نہ اس فن کو سیکھوں؟ ایک مزاحیہ موضوع المیہ رنگ میں ادا نہیں ہوسکتا اور اسی طرح تھی اسٹیس کی ضیافت روزمرہ کے راگ میں یا ایسے راگ میں جو کامیڈی سے قریب ہو ادا نہیں کی جاسکتی۔ ان تمام طرز ہائے ادا کو اس کام کے لیے رکھا جائے جن کے لیے وہ مناسب وموزوں ہیں۔ مگر کامیڈی بھی بعض اوقات شاندار رنگ اختیار کرلیتی ہے اور ایک غصہ میں بھرا ہوا شریمس بھی (بلند بانگ) عبارت آرائی کا اظہار کرتا ہے جبکہ ٹریجیڈی میں ٹیلی فس اور پیلیس اپنے غم واندوہ کو سیدھی سادی زبان میں ادا کرتے ہیں اور ان میں سے ہر ایک، اپنی غربت اور جلاوطنی کے عالم میں، پُرجوش زبان اور لمبے چوڑے الفاظ سے گریز کرتا ہے تاکہ اپنے ماتم سے وہ ناظرین میں ترس کے جذبہ کو بیدار کرسکے۔

یہی کافی نہیں ہے کہ نظمیں حسین ہوں۔ اگر وہ سننے والوں کو بھی اپنے ساتھ لے اڑنا چاہتی ہیں تو انہیں جادو اثر بھی ہونا چاہئے۔ جیسے مسکراتے ہوئے چہرے ان ہی کی طرف پھرتے ہیں جو مسکراتے ہیں،، سی طرح ہمدردی ان سے ہی دکھائی جاتی ہے جو روتے ہیں۔ اگر آپ مجھے رلانا چاہتے ہیں تو پہلے آپ کو بھی اس غم کو محسوس کرنا چاہئے۔ اسی وقت اے ٹیلی فس اور پیلیس! تمہاری حرماں نصیبی مجھے بھی غم زدہ کرے گی۔ لیکن اگر تمہاری تقریریں تمہارے جذبات سے ہم آہنگ نہیں ہیں تو میں یا تو سو جاؤں گا یا پھر قہقہہ مار کر ہنسنے لگوں گا۔ غم زدہ چہرے کے لیے ہی درد بھری زبان موزوں ہے اور غصہ سے بھرے ہوئے چہرے کے لیے تند وتیز زبان۔ ہنستے بولتے چہرے کے لیے چہل بازی کی زبان اور سنجیدہ چہروں کے لیے سنجیدہ زبان۔ کیونکہ قدرت نے ہمیں ایسا بنایا ہے کہ ہم اپنی قسمت میں تبدیلی کو پہلے اپنے اندر ہی محسوس کرلیتے ہیں۔ یہ قسمت ہی ہے جو ہمارے اندر خوشی و خرمی یا غم وغصہ کے جذبات پیدا کرتی ہے۔ وہی ہمیں تکلیف سے زمین پر جھکا دیتی ہے اور اس کے بعد ہی ان محسوسات کو ہماری زبان سے ادا کراتی ہے۔ اگر بولنے والے کے الفاظ اس کی قسمت کی کنجی نہیں ہیں تو رومنوں کا مجمع اس پر ہنسے گا اور آوازے کسے گا۔ ایک دیوتا یا ایک ہیرو کی تقریر، ایک پختہ عمر آدمی یا نوجوانی کے نشے میں چور گرم دماغ جوان کی تقریر، اور ایک بلند مرتبہ خاتون، ایک مستعد نرس، ایک پھیری والے سوداگر، ایک خوشحال کسان، ایک کولیچین، ایک اسیرین، ایک تھیبیس کا باشندہ یا آرگس کے رہنے والے کی تقریر میں بڑا فرق ہے۔

یا تو روایت کے گھسے پٹے راستے پر چلیے یا پھر ایسی چیز ایجاد کیجئے جو اپنے طور پر مربوط ہو۔ اگر اپنے ڈرامے میں آپ نامور اکیلز کو پیش کریں تو اسے طاقتور، پرجوش، بے رحم اور سنگدل

دکھایئے۔ اس سے یہ کہلوایئے کہ قانون اس کے لیے نہیں بنے ہیں اور ہر چیز کو ہتھیاروں کے سامنے سپر ڈال دینی چاہیے۔ میڈیا کو غضب ناک اور خودسر دکھایا جائے، اینو کو غمزدہ، اکسیون کو بے وفا، اوٗ کو آوارہ گرد اور اوریسٹس کو اندوہناک دکھایا جائے۔ اگر آپ اسٹیج پر کوئی نیا موضوع پیش کریں یا کوئی نیا کردار ایجاد کرنے کی ہمت کریں تو اس بات کا دھیان رکھیے کہ وہ شروع سے آخر تک ایک سا رہے اور پورے طور پر مربوط ہو۔

پٹے ہوئے موضوعات میں جدت پیدا کرنا بہت مشکل ہے۔ بجائے اس کے کہ آپ ایسا موضوع لائیں جو اب تک کبھی پیش نہیں ہوا تھا۔ یہ بہتر ہے کہ ٹرائے کے قصے کو ہی ڈرامائی شکل دیں۔ ایک عام موضوع بھی آپ کی اپنی ملکیت بن سکتا ہے بشرط یہ کہ آپ پٹے ہوئے طریقے پر چل کر اپنا وقت ضائع نہ کریں۔ نہ آپ یہ کوشش کریں کہ آپ کسی پرانی چیز کا لفظ بلفظ ترجمہ کر دیں یا کسی مصنف کی نقل میں آپ ایسی مشکلات میں پڑ جائیں یا وہ اصول جو آپ نے اپنے اوپر عائد کیے ہیں، ان میں ایسے الجھ جائیں کہ پھر خود کو ان سے الگ نہ کر سکیں۔ آپ کو پرانے شاعروں کی طرح یوں شروع نہیں کرنا چاہیے۔ ''پریم کی تقدیر اور جنگ کی ناموری کا میں گیت گاؤں گا''۔ ایسے بلند بانگ دعووں سے کیا حاصل ہوگا؟ ایسے میں آپ پہاڑ کھودیں گے اور پھر صرف ایک چھوٹا سا چوہا نکلے گا۔ ان لوگوں کے الفاظ کتنے ٹھیک ہوتے ہیں جو کوئی احمقانہ دعویٰ نہیں کرتے۔ ''اے شاعری کی دیوی! مجھے اس آدمی کا گیت سنا جس نے زوال ٹرائے کے بعد خود کو بہت سے لوگوں اور بہت سے شہروں کے طور وطریق سے آشنا کیا''۔ ایسا شاعر، جب اپنی مخصوص اثر انگیزی کے ساتھ حیرت ناک قصے سناتا ہے۔ اینٹی فیٹس اور اسکائلا اور کارائی بڈس اور سائکلوپس کے قصے۔ تو وہ اپنی آگ کے شعلے کو دھوئیں میں گم کر دینا نہیں چاہتا، بلکہ دھوئیں کی جگہ روشنی لاتا ہے۔ وہ ڈائی میڈی کی واپسی کو میلیاگر کی موت سے نہیں ملاتا اور نہ جنگ ٹراجن کو لیڈا کے جڑواں انڈوں سے۔ سارے وقت وہ تیزی سے قصے کو مرکز کی طرف لے جانے کی کوشش کرتا ہے اور اپنے سننے والوں کو قصہ کے اندر اس طرح ڈبو دیتا ہے جیسے کہ یہ قصہ اسے پہلے ہی سے معلوم ہو۔ اور جسے وہ بہتر و موثر نہیں بنا سکتا، اسے چھوڑ دیتا ہے۔ پھر وہ ایسا ایجاد پسند اور ہنر مند ہوتا ہے اور حقیقت کو افسانہ سے اس طرح ملا دیتا ہے کہ کہانی کا وسطی حصہ اس کے آغاز سے اور انجام اس کے وسط سے، مربوط رہتا ہے۔

میں آپ کو بتانا چاہتا ہوں کہ میں اور میری طرح ساری پبلک ایک ڈرامے میں کیا چاہتی ہے؟ اگر آپ ایسے تعریف کرنے والے ناظر کے خواہاں ہیں جو پردہ اٹھنے کا انتظار کرے اور اپنی

سیٹ پر اس وقت تک بیٹھا رہے جب تک کہ اداکار سامنے آ کر خود یہ نہ کہے "ہم آپ کی تعریف کے خواہاں ہیں" تو آپ کو چاہئے کہ مختلف عمر کے لوگوں کے طور طریق کا مطالعہ کریں اور مختلف مزاج اور مختلف عمر کے کرداروں کو ان کے مناسب رنگ روپ میں پیش کریں۔ وہ بچہ جس نے ابھی ابھی بولنا اور زمین پر قدم جما کر چلنا سیکھا ہے، اپنے ہمجولیوں کے ساتھ کھیلنا چاہتا ہے۔ وہ جلد غصہ میں آ جائے گا اور جلد ہی اس کا غصہ اتر بھی جائے گا اور یہ سلسلہ یونہی جاری رہے گا۔ بغیر داڑھی کا وہ نوجوان، جس کی جان بالآخر اس کے اتالیق سے چھوٹ گئی ہے، گھوڑوں، کتوں اور کیمپس ماری ٹس کے کھیل کے میدانوں میں دلچسپی لیتا ہے۔ وہ موم کی طرح نرم ہوتا ہے اور بہلانے پھسلانے سے غلط راہوں پر پڑ جاتا ہے۔ نصیحت کرنے والوں سے چڑتا ہے۔ اپنی ضروریات پوری کرنے کی طرف سے بے پرواہ ہوتا ہے۔ فضول خرچ ہوتا ہے۔ بلند تمنائیں اور جذباتی خواہشات رکھتا ہے اور اپنے تصورات کی چیزوں کو ترک کر دینے میں عجلت دکھاتا ہے۔ جب وہ عمر اور مزاج کے اعتبار سے پورا آدمی ہو جاتا ہے تو اس کے میلانات بدلتے ہیں۔ وہ دولت حاصل کرنے اور اثر رسوخ بڑھانے میں لگ جاتا ہے۔ اعلیٰ عہدے حاصل کرنے کی فکر میں پڑ جاتا ہے اور ایسے کام کرنے سے گریز کرتا ہے جن پر وہ بعد میں پچھتائے۔ بوڑھا آدمی بہت سی پریشانیوں میں گھرا ہوتا ہے۔ یا تو وہ روپیہ بنانے کی کوشش کرتا ہے لیکن جب وہ اسے حاصل کرتا ہے تو اسے خرچ کرنے سے ڈرتا ہے یا وہ محتاط ہوتا ہے اور اپنے تمام معاملات میں "تھڑ دِل" ہوتا ہے۔ وہ کاموں کو ٹالتا رہتا ہے۔ امیدوں پر جیتا ہے اور اپنی زندگی بڑھانے کی خواہش میں بے شغل رہتا ہے۔ وہ ضدی ہوتا ہے۔ جھگڑالو بھی ہوتا ہے۔ اس زمانے کی تعریف و توصیف کرتا ہے جب وہ لڑکا تھا اور اپنے چھوٹوں پر نکتہ چینی اور لعن طعن کرتا رہتا ہے۔ پختہ عمری اپنے ساتھ بہت سی برکتیں لاتی ہے مگر ان میں سے بہت سی زوال عمر کے ساتھ غائب ہو جاتی ہیں۔ اس طرح جوان آدمی میں بوڑھے آدمی کی اور بچے میں بڑے آدمی کی صفات نہ دکھا کر ہم وہ صفات دکھائیں گے جو سن و سال کے عین مطابق ہیں۔

ایک قصہ یا تو اسٹیج پر دکھایا جاتا ہے یا بیان کیا جاتا ہے۔ اس چیز کا اثر دماغ پر کم ہوتا ہے جو ہم کانوں سے سنتے ہیں اور اس چیز کا زیادہ جو ہم آنکھوں سے دیکھتے ہیں۔ لیکن ایسے سین آپ اسٹیج پر پیش نہیں کریں گے جس کا پس پردہ ہو جانا ہی بہتر ہے اور آپ بہت سے قصے نظروں سے اوجھل رکھیں گے جن کو بعد میں ایک شعلہ بیان راوی کی زبان سے بیان کرا دیا جائے گا۔ میڈیا کا اپنے بچوں کو قتل کرنے کا سین ناظرین کے سامنے نہیں، دکھانا چاہئے اور نہ راکشس اٹری یس کو انسان کا

گوشت پکاتے ہوئے سب کے سامنے دکھانا چاہیے۔ نہ پروکنی کو چڑیا کے روپ میں بدلتے ہوئے اور نہ کاڈمس کو سانپ کے روپ میں آتے ہوئے پبلک کے سامنے دکھانا چاہیے۔ اگر آپ اس قسم کی چیزیں اسٹیج پر دکھائیں گے تو مجھے نفرت ہوگی۔

اگر آپ چاہتے ہیں کہ آپ کا ڈراما دوسری بار بھی دکھایا جائے تو اسے پانچ ایکٹ سے زیادہ یا کم نہیں ہونا چاہیے۔ ''مشین کے دیوتا'' کو اس وقت تک سامنے نہ لایا جائے جب تک کوئی الجھن یا دشواری ایسی نہ پیدا ہو جائے کہ اس کا سامنے لانا ضروری ہو جائے۔ اور اسٹیج پر بیک وقت تین بولنے والے کرداروں سے زیادہ نہیں ہونے چاہئیں۔

کورس کو کردار کا کام اور منصب ادا کرنا چاہیے۔ اور ایکٹ (Acts) کے درمیان کوئی ایسا گیت نہیں گانا چاہیے جو پلاٹ کو آگے نہ بڑھائے اور اس سے مناسب طرح پر ایک جان نہ ہو جائے۔ کورس کو اچھے کرداروں کا حامی ہونا چاہئے اور انہیں دوستانہ مشورے دینے چاہئیں۔ انہیں قابو میں رکھنا چاہئے جو بدمزاج ہو جاتے ہوں اور ان سے اظہارِ پسندیدگی کرنا چاہیے جو برائی سے گھبراتے ہیں۔ وہ کھانے پینے کی تفریحات میں اعتدال کی ہدایت کرے۔ قانون و انصاف اور زمانۂ امن کی برکتیں بتائے۔ وہ رازوں کو افشا نہ کرے اور دیوتاؤں سے دعا مانگے کہ مفلس خوشحال ہو جائیں اور مغروروں کو سزا ملے۔

ایک زمانے میں بانسری۔ وہ پیتل کی بانسری نہیں جو اب ڈھول سے حریفانہ آنکھیں ملاتی ہے بلکہ وہ سیدھی سادی بانسری جس کی آواز نازک اور لطیف ہوتی تھی اور جس میں چند سوراخ ہوتے تھے۔ کورس کے ساتھ بجائی جاتی تھی۔ اور اس کی نرم و گرم آواز سن کر خالی سیٹیں پُر ہو جاتی تھیں۔ وہ ناظرین جن کی تعداد آسانی سے گنی جاسکتی تھی اور جو سیدھے سادے، حیادار اور نیک ہوتے تھے، ایک ساتھ داخل ہوتے تھے۔ لیکن جب ایک فاتح قوم اپنی سلطنت کو وسیع کرنے لگی، شہر بڑھنے لگے اور تہواروں کے موقع پر دیوتاؤں کو بغیر خوف کے دن میں شراب پی کر پوجا جانے لگا تو ترنم اور نغموں کے انتخاب میں بھی زیادہ آزادی آتی گئی آخر جاہل لوگوں کی بھیڑ میں جو کام سے فارغ ہو کر چھٹی منا رہی ہو اور جہاں دیہاتی شہریوں کے شانہ بشانہ اور غریب امیروں کے کندھے سے کندھا ملا کر چل رہے ہوں، خوش مذاقی کی کیا امید کی جاسکتی ہے؟ اسی لیے بانسری نواز نے ایسی حرکات شروع کیں جو اگلے وقتوں میں ناپید تھیں۔ وہ اپنے لباس کو اسٹیج پر جھلاتے ہوئے آنے لگے۔ لائیر سے بھی سنجیدہ نغمے راگ نکلنے لگے اور ایک زیادہ بے ساختہ طرزِ تقریر نے ایک نیا طرز

تکلم پیدا کیا جس میں عقل و دانش کی باتیں اور پیش گوئیاں ڈلفی کے پیغمبرانہ انداز میں شامل ہو گئیں۔

پہلے پہلے شاعر ٹریجیڈی کے ذریعہ ایک ''بکرا'' انعام میں حاصل کرنے کے لیے مقابلہ کرتے تھے۔ پھر انہوں نے جنگلی ننگے ''ساطیر'' [۱] اسٹیج سے متعارف کیے اور بغیر شان کو کم کیے پست قسم کے مسخرہ پن کو متعارف کیا۔ کیونکہ وہ ناظرین جو تہوار کی رسوم ادا کرنے کے بعد نشے اور ہلڑ بازی کے موڈ میں ہوتے تھے کسی نئی چیز ہی سے قابو میں آ سکتے تھے۔ لیکن اگر مسخرے اور ہنسانے والے ''ساطیر'' کو پسندیدہ بنانا ہو اور سنجیدگی سے مزاح کی طرف گریز کرنا ہو تو یہ بھی اس طرح پر کیا جائے کہ کوئی بھی شخص جو دیوتا یا ہیرو کے روپ میں پیش کیا گیا تھا اور جو ذرا دیر پہلے بھڑک دار طلائی لباس میں نظر آیا تھا، گندے غار میں یا پست قسم کی گھٹیا باتیں کرتا ہوا نہ دکھایا جائے یا پھر پستی و ابتذال سے بلند اٹھنے کی کوشش میں محض بے مغز، مبہم باتیں نہ کرنے لگے۔ ٹریجیڈی پست باتوں سے سروکار نہیں رکھتی اور وہ ایک شادی شدہ عورت کی طرح جو کسی تہوار کے موقع پر ناچنے کے لیے مجبور کی جائے، شوخ اور چنچل ساطیروں کے درمیان جھجھکی جھجھکی شرمائی شرمائی سی دکھائی دے گی۔ میرے عزیز دوستو! اگر میں کبھی ''ساطیری ڈراما'' لکھوں تو میں کبھی سیدھی سادی، روزمرہ کی بے رنگ زبان لکھنے پر اکتفا نہ کروں گا۔ میں ٹریجیڈی کے رنگ سے اتنا دور نہیں جاؤں گا کہ ایک ڈیوس اور بہادر پیتھیس کی زبان میں فرق نہ کروں۔ میں ایک ایسا طرز اختیار کروں گا کہ جس کے زبان و بیان نامانوس نہ ہوں۔ ایک ایسا طرز جسے ہر مصنف اختیار کرنے کی کوشش تو کرے لیکن خون پسینہ ایک کرنے کے باوجود بھی اسے حاصل نہ کر سکے۔ ان الفاظ میں، جو صحیح جگہ پر اور صحیح تعلق سے استعمال کیے جائیں، ایسی ہی قوت ہوتی ہے اور ایسا ہی حسن وہ عام باتوں میں بھی پیدا کر دیتے ہیں۔ اگر آپ جنگل کے دیوتاؤں کو اسٹیج پر لانا چاہتے ہیں تو میں نہیں سمجھتا کہ آپ انہیں اسی طرح بولنے دیں گے جیسے کہ وہ شہر میں پیدا ہوئے اور پلے بڑھے۔ وہ جو زبان بولیں اس میں جوانی کی بے راہ روی نہ ہو یا کسی قسم کا گندا اور فحش مذاق نہ ہو۔ کیونکہ ایسی باتیں ان لوگوں کو سخت ناگوار گزرتی ہیں جو اعلیٰ طبقے کے معزز شہری ہوتے ہیں۔ یہ لوگ ان باتوں کو پسند نہیں کرتے جنہیں عوام پسند کرتے ہیں اور نہ وہ ایسی چیزوں پر انعام دیتے ہیں۔

ایک لمبا ''رکن'' جو چھوٹے رکن کے بعد آتا ہے آئی امبس کہلاتا ہے اور یہ تیز رفتار بحر

---

[۱] یونانیوں کا ایک دیوتا جس کے کان اور دم گھوڑے کے اور شکل انسان کی تھی۔ جنگلی دیوتا کی شکل انسان کی۔ کان، دم اور ٹانگیں بکرے کی تھیں۔

ہوتی ہے۔ اسی نام سے ''ٹرائی میٹر'' بھی ''آئی امبک'' مصرع کے ساتھ شامل ہوگیا۔ کیونکہ اس میں چھ تال ہوتے ہیں اور بحر پورے مصرع میں ایک ہی ہوتی ہے۔ کچھ زیادہ عرصہ نہیں ہوا کہ یہ کانوں کو زیادہ بھاری اور گھمبیر معلوم ہونے لگا اور آئی امبک مصرعے برابر کے ''اسپانڈی'' (Spondee) مصرعوں سے بدل گئے، لیکن اس بحر کو دوسرے اور چوتھے رکن میں اسی طرح استعمال کیا جاتا رہا۔ حقیقی آئی امبک بحر آ کائس کے ''شریفانہ'' ''ٹرائی میٹر'' میں نہیں ملتی اور اس بحر پر، جس سے انائس نے اسٹیج کو لاد دیا، یہ اعتراض ہے کہ وہ فن سے بے راہ روی، عدم واقفیت اور بے احتیاطی کا اظہار کرتی ہے۔ ہر شخص اتنا شعور نہیں رکھتا کہ وزن میں نقص نکال سکے۔ ہمارے رومن شعراء سے یہ رواداری برتی جاتی ہے کہ حقیقی شاعر کو اس کے جاننے کی ضرورت بھی نہیں ہے۔ لیکن کیا الٹی سیدھی تحریر اور بے اصول لکھنے کے لیے یہ دلیل کافی ہے؟ یا پھر میں یہ سمجھوں کہ ہر شخص میری غلطی نکالے گا اور اس لیے ہوشیاری سے، احتیاط سے لکھوں اور ان باتوں میں، جہاں میں بہک سکتا ہوں، محتاط رہوں۔ اگر میں ایسا کروں گا تو اعتراض سے تو شاید ضرور بچ جاؤں گا لیکن تعریف کے قابل پھر بھی نہ ہوں گا۔ مگر آپ لوگوں کے لیے، میرے دوستو! میں یہ کہوں گا کہ آپ دن رات یونانی شاہکاروں اور نمونوں کا مطالعہ کریں۔ لیکن آپ کہیں گے کہ ہمارے اسلاف پلاٹس کی ذکاوت اور اس کے عروض کے دلدادہ تھے۔ وہ پلاٹس کی ان دونوں باتوں کے بہت مداح تھے۔ لیکن یہ آپ کو اس وقت محسوس ہوگا جب آپ پُر وقار ذکاوت اور پھکڑ پن کے درمیان فرق کرسکیں اور صحیح و موزوں وزن کو تقطیع اور کان دونوں سے پہچان سکیں۔

ٹریجیڈی کی نئی صنف ایجاد کرنے کا سہرا تھیس پس کے سر ہے۔ وہ اپنے ڈراموں کو ایسے ناٹکیوں سے گواتا تھا جو گاڑیوں پر بیٹھے ہوتے تھے اور جن کے چہرے شراب کی تلچھٹ سے رنگے ہوتے تھے۔ اس کے بعد ایس کیلس آیا جس نے چہرہ لگانے اور ٹریجیڈی میں شاندار لباس کے استعمال کو رواج دیا۔ اس نے مناسب سائز کے تختوں کی مدد سے اسٹیج بنایا۔ ٹریجیڈی میں پُرشکوہ طرز ادا کو داخل کیا اور لکڑی کے جوتے پہنا کر ایکٹروں کے قد کو بلند کیا۔ ان ڈراما نگاروں کے بعد قدیم کامیڈی لکھنے والے آئے جو کافی مقبول ہوئے لیکن ان کی آزادروی سے ایسی خراب زبان عام ہوگئی کہ اسے قانون سے روکنا پڑا۔ یہ قانون عمل میں آیا تو کورس، جو گندی زبان استعمال کرتا تھا، شرمندہ و خاموش ہوگیا۔

ہمارے شاعروں نے ہر طرز میں لکھنے کی کوشش کی ہے اور ان کی چند بڑی کامیابیاں اس

وقت ظہور میں آئی جب انہوں نے یونانیوں کے مقررہ راستے سے ہٹنے کی جرأت کا اظہار کیا اور اپنے ملک کے راگ الاپے اور ٹریجیڈی، کامیڈی دونوں میں رومن پس منظر کو پیش کیا۔ فی الحقیقت اٹلی زبان کے فنون میں بھی اتنی ہی شہرت کا مالک ہو جاتا جتنا وہ فنونِ جنگ و بہادری میں ہے، اگر اس کے سب ہی شعرا اپنی تصانیف کو مانجھنے، سنوارنے کے دشوار کام سے پہلو تہی نہ کرتے۔ لیکن اے میرے عزیزو! تم کہ نوماپومپیلس کے جانشین ہو، تمہیں کسی ایسی نظم سے سروکار نہیں رکھنا چاہئے جو طویل محنت و کاوش سے صاف ستھری اور رواں نہ بنائی گئی ہو اور جو اپنی پوری جزئیات کے ساتھ صحیح و موزوں نہ ہو۔

کیونکہ دیموقریطوس کا عقیدہ ہے کہ فطری رجحان طبع ہر محنت سے بہتر ہے اور وہ ہیلیکن کی پہاڑی پر عقل پرستوں کو جگہ نہیں دیتا تو کیا اس کا مطلب یہ ہوا کہ آدمی کو اپنے ناخن اور داڑھی تراشنے کی تکلیف نہیں کرنی چاہئے؟ وہ کنج تنہائی میں رہے اور عام حماموں میں جانے سے گریز کرے؟ کیا ایسا ہی آدمی شاعر کا خطاب حاصل کر سکے گا؟ میں کتنا بڑا گدھا ہوں کہ اپنے جسمانی نظام سے مادۂ فاسد خارج کرا دیتا ہوں جب موسم بہار آتا ہے۔ نہیں تو کوئی شاعر اچھی شاعری نہیں کر سکتا۔ لیکن یہ کام کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اس لیے میں اُس سان کا کام انجام دوں گا جس سے چاقو پر دھار رکھی جاتی ہے، حالانکہ اس میں کاٹنے کی صلاحیت نہیں ہوتی۔ خواہ میں خود کچھ نہ لکھوں لیکن میں شاعر کو اس کے فرائض اور ذمہ داریاں ضرور بتا سکتا ہوں۔ میں اسے بتاؤں گا کہ اسے اپنے وسائل کہاں تلاش کرنے چاہئیں؟ کون سی چیزیں اس کی شاعرانہ صلاحیت کو تقویت دیں گی؟ اسے کیا کام کرنا چاہئے اور کیا نہ کرنا چاہئے؟ اسے صحیح راستہ کہاں اور غلط راستہ کہاں لے جائے گا؟

اچھی تصنیف کی بنیاد اور مخرج گہرا شعور ہے۔ سقراط کی تصانیف آپ کو مواد فراہم کریں گی اور اگر آپ اپنے موضوع کا خیال رکھیں گے تو الفاظ از خود آتے چلے جائیں گے۔ جس آدمی نے یہ سمجھ لیا کہ اپنے ملک اور اپنے دوستوں کے لیے اس کے فرائض کیا ہیں؟ اسے اپنے والدین، بھائی اور مہمان سے کس قسم کی محبت کرنی چاہئے؟ ایک ممبر اور جج کے کیا فرائض ہیں اور ایک جنرل میں، جو میدانِ جنگ میں اپنی فوجوں کی قیادت کر رہا ہے، کیا صفات ہونی چاہئیں؟ ایسا آدمی یقیناً ان صفات سے بھی واقف ہوگا جو اس کے کسی بھی کردار کے لیے ضروری ہیں۔ میں یہ کہوں گا کہ تجربہ کار شاعر کو، ایک ''نقل'' کرنے والے فنکار کی حیثیت سے، انسانی زندگی اور کردار کو نمونہ بنانا چاہئے اور وہیں سے وہ زبان حاصل کرنی چاہئے جو زندگی کے عین مطابق ہو۔ بعض اوقات ایک ڈراما جس

کے وہ زوردار حصے جو کردار کو پورے طور پر واضح کرتے ہیں، اگر وقار کے لحاظ سے کمتر بھی ہیں اور ان میں گہرائی یا فنکاری بھی کم ہے، تو بھی اس نظم کے مقابلے میں جس میں مواد نہ ہو بلکہ الّم غلّم قسم کی اچھی آوازوں سے لدی پھندی ہو، ناظرین کے دل کو موہ لیں گے۔

یونانیوں کو شاعری کی دیویوں نے فطری ذکاوت اور تراکیب تراشنے کی صلاحیت عطا کی تھی اور وہ شہرت سے زیادہ کسی چیز کے دلدادہ نہیں تھے۔ ہم رومن اپنی طالب علمی کے زمانے میں لمبے چوڑے حساب سیکھتے ہیں تاکہ پاؤنڈ کو درجن بھر حصوں میں تقسیم کر سکیں۔ یہاں لڑکوں سے اس قسم کے سوالات کیے جاتے ہیں کہ اگر ایک اونس میں سے پاؤنڈ کا ۱۲/۵ حصہ نکال دیا جائے تو کیا باقی رہتا ہے؟... جب منافع کے شوق نے ہمارے ذہنوں کو اس طرح آلودہ کر دیا ہے تو ہم ایسی نظمیں لکھنے کی کیسے توقع رکھ سکتے ہیں جو لازوال ہوں اور جنہیں اچھے صندوقچوں میں بند کر کے رکھا جائے۔

شاعر کا مقصد یا تو فائدہ پہنچانا ہوتا ہے یا دلچسپی پیدا کرنا ہوتا ہے یا پھر دلچسپی و مسرت کو زندگی کے مفید ادراک سے ملانا ہوتا ہے۔ جب آپ کسی قسم کا ادراک رقم کریں تو اختصار سے کام لیں تاکہ قبول کرنے والا ذہن آسانی کے ساتھ، جو کچھ آپ کہہ رہے ہیں، سمجھ لے۔ جب دماغ کو بہت سی چیزوں سے واسطہ پڑتا ہے تو فالتو چیزیں اس کان سے داخل ہوتی ہیں اور اس کان سے نکل جاتی ہیں۔ تصانیف کو جتنا ممکن ہو زندگی سے ہم آہنگ اور قریب ہونا چاہئے اور آپ کا ڈراما ہر اس چیز پر ایمان لے آنے کا مطالبہ نہ کرے جو آپ کے واہمے میں آ گئی ہے۔ آپ کو دیونی لامیا کو بچہ نگلتے اور پھر پیٹ سے زندہ نکالتے ہوئے نہیں دکھانا چاہئے۔ قدیم شہری کسی ایسی تصنیف کو پسند نہیں کریں گے جس میں عظمت نہ ہو۔ مغرور رامنی کسی ایسے ڈرامے کو پسند نہیں کریں گے جو بہت زیادہ سنجیدہ ہو۔ جو شخص مقصد اور دلچسپی کو ملا کر ایک کر دے ہر شخص کا محبوب بن جاتا ہے کیونکہ وہ اپنے قارئین کو ہدایت کے ساتھ ساتھ مسرت بھی بہم پہنچا رہا ہے۔ ایسی ہی کتاب نہ صرف کتب فروش کے لیے منافع بخش ہوتی ہے بلکہ دور دراز کے ملکوں میں بھی پہنچتی ہے اور مصنف کے لیے دائمی شہرت کا باعث ہوتی ہے۔

بہرحال بہت سے نقص ہیں جنہیں درگزر کر دینا چاہئے کیونکہ ساز کے تار سے ہمیشہ ہی وہ آواز نہیں نکلتی جو دماغ اور انگلیاں پیدا کرنا چاہتی ہیں بلکہ کبھی اونچی آواز نکلتی ہے، جبکہ نیچی آواز کی ضرورت ہوتی ہے۔ اور تیر ہمیشہ نشانے پر نہیں بیٹھتا۔ اگر ایک نظم میں کثرت سے اچھے حصے ہوں تو

میں ایسے نقائص کونظر انداز کردوں گا جو شاعر کی لاپرواہی کی وجہ سے رہ گئے ہیں یا جنہیں خطا کار انسانی فطرت دور نہ کرسکی۔ لہٰذا ایسی نظم کے بارے میں ہم کیا کہیں گے؟ جیسے ایک ادبی منشی کو، جو تنبیہہ کے باوجود ایک ہی غلطی بار بار کرے، معاف نہیں کیا جاسکتا اور جیسے اس سازندہ کا مذاق اڑایا جاتا ہے، جو کسی تار پر ہمیشہ ایک سی غلطی کرتا ہے، اسی طرح وہ شاعر جو ایک ہی غلطی کو بار بار کرے مجھے، کوری لس کی طرح، ایک معمولی شاعر معلوم ہوتا ہے جس کے ایک یا دو اچھے مصرعوں پر مجھے تعجب ہوتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ مجھے اس وقت غصہ آتا ہے جب فاضل ہومر غلطی کرتا ہے حالانکہ یہ قدرتی بات ہے کہ ایک طویل نظم سنتے وقت کبھی کبھی نیند بھی طاری ہوجائے۔

ایک نظم ایک تصویر کی طرح ہوتی ہے۔ اسے جتنے قریب سے دیکھا جائے اتنی ہی اچھی معلوم ہوتی ہے۔ جبکہ ایک اور تصویر کہ اسے جتنی دور سے دیکھو اتنی ہی اچھی لگے گی۔ اسے غالباً تاریک کونے کی ضرورت ہوتی ہے مگر اسے پوری روشنی میں دیکھے جانے کی ضرورت ہے اور وہ نقاد فن کے معیار پر بھی پوری اترے گی۔ وہ پہلی نظر ہی میں اچھی لگے گی لیکن یہ، جتنی بار اسے دیکھیے، اچھی معلوم ہوگی۔

کچھ آپ سے بھی کہنا ہے۔ اے زیادہ بڑے پیسولز کو! حالانکہ تمہارے باپ نے تمہاری تربیت اس طرح کی ہے کہ تم صحیح فیصلہ کرسکو اور تم میں قدرتی ذہانت بھی ہے۔ اس بات کو دھیان سے سنو اور مت بھولو کہ دوسرے درجے کے لوگ زندگی کے کچھ دائروں ہی میں چل سکتے ہیں۔ ایک معمولی صلاحیت کا وکیل یا بیرسٹر خوش بیان میسالا سے قابلیت میں کم ہوتا ہے اور علمیت میں اولس کاسیلس سے کم ہوتا ہے لیکن پھر بھی اس کی اپنی اہمیت ہوتی ہے۔ لیکن اس کے برخلاف نہ کوئی دیوتا، نہ انسان اور نہ کتب فروش شاعروں کا عامیانہ پن برداشت کرسکتا ہے۔ جیسے ایک دلچسپ دعوت میں بے ہنگم موسیقی، گھٹیا خوشبو، سارڈینیا کے تلخ شہد میں ملے ہوئے خشخاش بُرے معلوم ہوتے ہیں، کیونکہ ان کے بغیر بھی کھانا اچھا معلوم ہوتا ہے، اسی طرح ایک نظم، جو روح کی مسرت کے لیے لکھی اور تخلیق کی جاتی ہے، اگر وہ اول درجہ سے ذرا بھی نیچی ہو تو فوراً پستی میں پہنچ جاتی ہے۔ ایک شخص جو کھیلوں سے واقف نہیں ہوتا کیمپس مارشیس کے ہتھیاروں سے دور رہتا ہے اور اگر کوئی شخص گیند، کڑے، چکئی کے کھیل میں مہارت نہیں رکھتا تو وہ خاموشی سے الگ کھڑا رہتا ہے تاکہ مجمع اس پر نہ ہنسے۔ لیکن وہ شخص جو شاعری کے بارے میں کچھ نہیں جانتا شاعری کرنے کی جسارت کرتا ہے۔ اور کیوں نہیں؟ وہ کہتا ہے: وہ اپنا مالک خود ہے۔ اچھے خاندان سے تعلق رکھتا ہے اور دولت کی وجہ سے وہ باعزت

شخص ہے اور اس کے خلاف کوئی اور بات نہیں ہے۔

آپ لوگ، مجھے یقین ہے، کوئی ایسی بات نہ کہیں گے نہ کریں گے جو مینروا کی مرضی کے خلاف ہو۔ آپ میں اتنی عقل اور قوت فیصلہ ہے۔ لیکن اگر آپ کسی وقت کچھ لکھیں تو اسے نقادمیسی لیس کو، اپنے والد کو اور مجھے بھی ضرور سنائیں۔ پھر کاغذات کو اٹھا کر الگ رکھ دیں اور نو برس تک رکھا رہنے دیں۔ جس چیز کو آپ نے شائع نہیں کیا اسے آپ ہمیشہ ضائع کر سکتے ہیں، لیکن ایک مرتبہ آپ کے الفاظ باہر آ گئے تو آپ انہیں واپس نہیں لے سکتے۔

جب انسان جنگلوں میں پھرتے تھے تو انہیں خونریزی اور بہائمی زندگی سے ارفی لیس نے نجات دلائی تھی۔ ارفی لیس جو پاک پیغمبر اور رضائے خداوندی کا ترجمان تھا۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ وہ چیتوں اور جنگلی شیروں کو پالنے والا تھا۔ امفین بھی، جو تھیبس کا بانی تھا، اپنے لائر سے پتھروں کو حرکت میں لے آتا تھا اور اپنے راگ سے انہیں جہاں چاہتا تھا، لے جاتا تھا۔ ایک زمانے میں عاقلوں کا یہی راستہ تھا کہ وہ ذاتی وعوامی حقوق اور پاک وناپاک امور میں فرق کرتے تھے۔ بلا امتیاز جنسی فعل کو بُرا سمجھتے تھے اور ازدواجی زندگی کے اصول قائم کرتے تھے۔ شہر بناتے تھے اور لکڑی کے تختوں پر قانون کندہ کرتے تھے۔ اسی وجہ سے شاعروں اور ان کے گیتوں کی عزت وتکریم کی جاتی تھی اور انہیں الہامی ہستیاں سمجھا جاتا تھا۔ ان کے بعد ہومر اور ٹرٹالیس نے اپنی شاعری سے انہیں جنگی کارناموں پر اکسایا۔ گیتوں میں بھی آسمانی پیام دیا گیا۔ صحیح زندگی بسر کرنے کے طریقے بتائے گئے۔ بادشاہوں سے پائرین راگ میں التجائیں کی گئیں اور گانے کے تہوار سال بھر کی محنت کے ختم پر منائے گئے۔ اس لیے آپ کو شاعری کی دیوی سے شرمندہ ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ اور نہ گیت میں اس مہارت سے اور نہ اپولو سے، جو گانے والوں کا دیوتا ہے۔

یہ سوال پوچھا جاتا ہے کہ آیا ایک اچھی نظم فن سے یا فطرت سے وجود میں آتی ہے۔ خود میرے نزدیک بغیر قوی فطری رجحان طبع کے محنت کوئی معنی نہیں رکھتی۔ دوسری طرف فطری رجحان طبع بھی بے معنی ہے اگر وہ تربیت یافتہ نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ایک کو دوسرے کی مدد کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ پہلوان جو دوڑ میں جیتنا چاہتا ہے بچپن ہی سے سخت محنت کرتا ہے۔ عورتوں اور شراب سے بچتا ہے۔ بانسری بجانے والا، جو پیتھین کھیلوں میں حصہ لیتا ہے، پہلے اپنے فن کو سخت گیر استاد سے سیکھتا ہے۔ لیکن آجکل کسی آدمی کا یہ کہنا کافی سمجھا جاتا ہے کہ ''میں لاجواب نظمیں لکھتا ہوں'' اور اس کے بعد کوئی پرواہ نہیں کرتا۔ یہ بُرا ہوگا اگر میں یہ مان لوں کہ میں اس چیز کے بارے میں کچھ نہیں

جانتا جسے میں نے کبھی نہیں سیکھا۔

جیسے ایک نیلام کرنے والا اپنے چاروں طرف خریدنے والوں کا مجمع لگا لیتا ہے ویسے ہی ایک شاعر، جو بڑی جائیداد اور دولت کا مالک بھی ہو، اپنے چاروں طرف خوشامدیوں اور تعریف کرنے والوں کو جمع کر لیتا ہے۔ لیکن اگر وہ ایک ایسا آدمی ہے جو اعلیٰ درجہ کی دعوتیں دے سکتا ہے۔ غریب آدمی کی ضمانت دے سکتا ہے یا اُسے تباہ کن مقدمے سے بچا سکتا ہے تو مجھے تعجب ہوگا اگر اپنی ظاہرہ خوشی کے باوجود وہ سچے اور جھوٹے دوست میں فرق کر سکے۔ اگر آپ نے کسی کو تحفہ دیا ہے یا تحفہ دینا چاہتے ہیں تو آپ اس سے اپنی نظم سننے کے لیے نہ کہیں۔ وہ تو اس وقت یہی کہے گا ''بہت عمدہ، واہ واہ، کمال کر دیا۔ یہ تو اول درجہ کی چیز ہے''۔ وہ جذبہ سے بے حال ہو جائے گا اور ایک آدھ آنسو بھی اس کی آنکھ سے ٹپک پڑے گا۔ وہ خوشی سے ناچنے لگے گا اور پیروں کو پٹخ پٹخ کر داد دے گا جیسے کسی جنازے میں کرائے کے نوحہ گر بمقابلہ ان کے جو واقعی غمزدہ ہیں زیادہ شور کرتے ہیں، اسی طرح جھوٹی تعریف کرنے والے بمقابلہ سچی تعریف کرنے والوں کے بڑھ چڑھ کر زیادہ داد دیتے ہیں۔ یہ کہا جاتا ہے کہ بادشاہ یہ دیکھنے کے لیے کہ آیا کوئی شخص ان کی دوستی کا اہل بھی ہے یا نہیں، اسے بے تحاشا شراب پلا دیتے ہیں۔ اگر آپ کو شاعری کرنا ہے تو ان لوگوں سے ہوشیار رہیے جو لومڑی کی طرح چالاک ہوتے ہیں۔

جب کوئن ٹی لس کو کوئی چیز پڑھ کر سنائی جاتی تھی تو وہ کہا کرتا تھا: ''اسے بھی ٹھیک کر لو اور اسے بھی'' اگر دو تین کوششوں کے بعد آپ کہتے کہ اب اس سے زیادہ ٹھیک نہیں کیا جا سکتا تو وہ کہتا کہ اچھا اس حصے کو کاٹ دو یا پھر کہتا یہ مصرعے صحیح نہیں آئے، انہیں پھر سے لکھا جائے۔ اگر آپ کسی غلطی پر اڑ جاتے تو پھر وہ کچھ نہ کہتا اور آپ کو آپ کے حال پر چھوڑ دیتا۔ ایک ایمان دار اور ذی ہوش انسان ان مصرعوں کو برا کہے گا جو بے جان ہیں۔ جو بھونڈے ہیں ان میں غلطی نکالے گا اور جو اعلیٰ درجہ کے نہیں ہیں انہیں قلم زد کر دے گا۔ وہ سطحی آرائش کو کاٹ دے گا۔ آپ کو ابہام دور کرنے کی ہدایت کرے گا اور تعقید کی طرف توجہ دلائے گا۔ دراصل وہ دوسرا ارس تارکس بن جائے گا اور ہر اس چیز کو جو بدلی جانی چاہئے بدلنے کے لیے کہے گا۔ وہ یہ نہیں کہے گا کہ میں معمولی معمولی باتوں پر ایک دوست سے کیوں لڑوں؟ وہ معمولی معمولی باتیں اس کے دوست کو اس وقت سخت پریشانی میں مبتلا کر دیں گی جب اس کی کاوش پر لوگ مذاق اڑائیں گے۔

جیسے لوگ طاعون یا یرقان کے مریض سے یا پاگل سے ڈرتے ہیں ویسے پاگل شاعر سے

بھی ڈرنا چاہئے اور اس سے دور رہنا چاہئے۔ لیکن بچے بہادری سے اس کے پیچھے دوڑتے ہیں اور اسے ستاتے جاتے ہیں۔ جب وہ اپنے شعر گاتا، چڑی مار کی طرح سر اٹھائے، آوارہ گردی کرتا آگے بڑھتا ہے تو وہ کسی گڑھے یا کنویں میں گر سکتا ہے۔ اور پھر کوئی بھی اسے باہر نہیں نکالے گا خواہ وہ راہ گیروں سے چیخ چیخ کر مدد مانگتا رہے۔ اور اگر کوئی مدد کرنے کی تکلیف بھی اٹھائے اور کنویں میں رسی لٹکائے تو میں کہوں گا کہ آپ کو کیسے معلوم کہ وہ جان بوجھ کر نہیں کودا اور اب وہ بچنا چاہتا ہے اور میں سسلی کے شاعر امپڈوکلیز کی موت کا قصہ سناؤں گا جو ایٹنا کے شعلوں میں کود گیا تھا۔ اور شاعروں کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ چاہیں تو اپنی جان دے دیں۔ ایسے آدمی کو بچانا جو بچنا نہ چاہتا ہو اسے قتل کرنے کے مترادف ہے۔ یہ پہلا موقع نہیں ہے کہ اس نے خود کو مار ڈالنے کی کوشش کی اور اگر اسے باہر نکال لیا گیا تو وہ فوراً صحیح الدماغ انسان نہیں بن جائے گا اور مر کر نام پیدا کرنے کی خواہش کو ترک نہ کر دے گا۔ اور نہ یہ بات واضح ہے کہ وہ شاعری کیوں کرتا ہے؟ کیا اس نے اپنے باپ کی مٹی خراب کی ہے یا اس زمین کو خراب و برباد کیا ہے جس پر بجلی گری ہے۔ بہر حال یہ بات یقینی ہے کہ وہ پاگل ہو گیا ہے اور اس ریچھ کی طرح، جو طاقت کے زور سے اپنے کٹہرے کی سلاخیں توڑ ڈالے، وہ بھی ہر عالم اور جاہل کو جب وہ شعر پڑھے، بھاگنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ وہ ہر شخص کو پکڑ لیتا ہے اور شعر سناتے سناتے اسے موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے۔ وہ ایک جونک کی طرح ہے جو اس وقت تک آپ کے جسم سے چمٹی رہتی ہے جب تک وہ سارا خون نہ چوس لے۔





لونجائنس

(Longinus)

Longinus, like Horace, takes a pragmatic position. His central question is, what is good writing, and how may it be achieved? His first answer is that good writing partakes of what he calls the "sublime."

Longinus goes on to identify five elements of the sublime:

1) "the power of forming great conceptions";
2) "vehement and inspired passion";
3) "the due formation of figures";
4) "noble diction"; and
5) "dignified and elevated composition."

(Longinus)

لونجائنس

(پہلی صدی عیسوی؟)

جب علویت اور رفعت بیان کے بارے میں، دسویں صدی عیسوی کا لکھا ہوا، ایک مخطوطہ دریافت ہوا تو یہ بات سامنے آئی کہ قدیم دور میں بھی تنقیدی شعور اتنی ترقی کر چکا تھا کہ اس کے خیالات ہمارے لیے آج بھی وقیع اور قابل توجہ ہیں۔ وہ خیالات جو ہر دور کے لیے وقیع اور قابل توجہ ہوں آفاقی کہلاتے ہیں۔ اس مخطوطے پر مصنف کا نام ''ڈاؤنی سی لیس'' یا ''لونجائنس'' دیا گیا تھا۔ ''فرانسس ربورٹیلو'' نے ۱۵۵۴ء میں جب اس تصنیف کو شائع کیا تو اس نے اسے ''ڈاؤنی سی لیس لونجائنس'' سے منسوب کیا۔ بعض اہل علم نے اسے یونانی مورخ ڈاؤنی سی لیس (۵۴؟ - ۷ ق-م) سے منسوب کیا اور بعض نے اسے یونانی فلسفی و نقاد، کیس لیس لونجائنس (۲۱۳؟ - ۲۷۲ء) سے منسوب کیا، جو شام کی ملکہ زنوبیا کا وزیر تھا۔ اندرونی شواہد سے اس بات کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ یہ سب قیاس آرائیاں نام کی مماثلت کی وجہ سے ہوتی رہیں۔ اس لیے وثوق کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ لونجائنس کون تھا؟ اس کا اصل نام کیا تھا اور اس نے یہ تصنیف کب کی؟ لیکن موضوع کی نوعیت اور اندازِ فکر کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ پہلی صدی عیسوی کی تصنیف ہے۔ اس میں جتنے ادیبوں، شاعروں اور خطیبوں کے نام آئے ہیں ان سب کا تعلق پہلی صدی عیسوی یا اس سے پہلے کے زمانے سے ہے۔ پھر ادب وفن کی جس پستی اور انتشار کی طرف اس تصنیف میں اشارہ کیا گیا ہے وہ حالات پہلی صدی عیسوی ہی میں پائے جاتے ہیں۔ اس لیے جب تک کوئی اور ثبوت اس سلسلے میں سامنے نہ آ جائے اس تصنیف کو پہلی صدی عیسوی کی تصنیف ہی مانا جائے گا۔

اس تصنیف کے مطالعہ سے اس بات کا ضرور پتا چلتا ہے کہ اس کا مصنف ''یونانی'' تھا۔ ایک جگہ اس نے لکھا ہے کہ ''مجھے معلوم ہوتا ہے کہ انہی بنیادوں پر اگر ہم یونانیوں کو رائے دینی ہو''۔

ساتھ ساتھ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ''میرین ٹیانس'' جس کو اس تصنیف میں بار بار مخاطب کیا ہے ''رومن'' ہے۔ بارھویں باب میں ایک جگہ یہ الفاظ ملتے ہیں کہ ''بہرحال تم رومنوں کو اس معاملہ میں بہتر فیصلہ کرنا ہے''۔ قدیم تصانیف میں اس کتاب کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ پہلی دفعہ اس کا تعارف روبورٹیلو نے ۱۵۵۴ء میں کرایا تھا لیکن اس کی شہرت اس وقت پھیلی جب بولو (۱۶۳۶ء-۱۷۱۱ء) نے ۱۶۷۴ء میں اس کا ترجمہ فرانسیسی زبان میں شائع کیا۔ اس کے بعد سے یہ تصنیف مغرب کے نو کلاسیکل ادیبوں کے لیے بائبل کا درجہ حاصل کر گئی۔

اس تصنیف کے یونانی نام Hypsos کا انگریزی ترجمہ On The Sublime کیا گیا ہے۔ ان دونوں لفظوں میں معنوی اعتبار سے کوئی مناسبت نہیں ہے۔ لفظ سبلائم بہت محدود لفظ ہے جو یونانی لفظ Hypsos کی معنوی صفات کا احاطہ نہیں کرتا، لیکن مجبوری ہے کہ انگریزی زبان میں اس کے علاوہ کوئی اور لفظ نہیں ہے۔ پروفیسر سینٹس بری نے لکھا ہے کہ لونجائنس کا لفظ ''سبلائم'' محدود معنی میں Sublimity نہیں ہے بلکہ اس کی مراد اس صفت یا اُن جملہ صفات سے ہے جو پڑھنے والے میں ادب کا گہرا شغف پیدا کرتی ہیں۔ جو اس کے اندر جوش و جذبہ پیدا کرتی ہیں۔ اس سے مراد وہ صفت یا وہ جملہ صفات ہیں جو ادب کو کاملیت عطا کرتی ہیں اور جس کی وجہ سے نثر یا نظم اعلیٰ ترین تنقیدی تعریف کی مستحق ہو جاتی ہے۔ لونجائنس نے ادب میں جوش و جذبہ کی یہ صفت ارسطو کے خشک منطقی اصولوں کے مقابلے میں پیش کی ہے۔ مورخ گبن نے اس تصنیف کے بارے میں لکھا ہے کہ ''اب تک میں کسی خوبصورت فن پارہ پر تنقید کرنے کے دو طریقوں سے واقف تھا۔ ایک وہ طریقہ جس کے ذریعے کسی فن پارہ کی ممتاز صفات، تشریح و تجزیے کے ذریعے، الگ الگ کر کے دکھائی جاتی تھیں اور یہ بھی بتایا جاتا تھا کہ یہ کیسے پیدا ہوئیں؟ دوسرا طریقہ خاموش مدح سرائی اور واہ واہ، سبحان اللہ کا تھا۔ لونجائنس نے مجھے تیسرا طریقہ یہ بتایا ہے کہ کسی فن پارہ کو پڑھنے کے دوران اس کے اپنے احساسات کیا ہیں؟ وہ ان احساسات کو اتنی خوبی اور اتنی قوت کے ساتھ پیش کرتا ہے کہ ان کا ابلاغ بھی ہو جاتا ہے''۔

لونجائنس کے نزدیک ادب کا پہلا اور آخری مقصد مسرت بہم پہنچانا ہے اور یہی مقصد بذات خود کافی ہے۔ اس نے علویت اور رفعتِ بیان کے پانچ مخارج بیان کیے ہیں۔ پہلا اور سب سے اہم مخرج ''عظمت و شکوہِ خیال'' ہے یعنی عظیم خیالات و تصورات کو تشکیل دینے کی صلاحیت۔ اس کی بنیاد مصنف کے کردار و روح کی علویت، شائستگی اور اعلیٰ ظرفی پر قائم ہوتی ہے۔ رفیع الشان

خیالات عظیم طرز اور قدیم نمونوں کی نقل سے، قوت تخیل اور جاذب توجہ حالات کے انتخاب اور ان کی تنظیم سے وجود میں آتے ہیں۔ اس صفت کی وضاحت لونجائنس نے آٹھویں باب سے لے کر پندرھویں باب تک کی ہے اور سیفو کی اوڈ کے تجزیے سے اس صفت کی مزید وضاحت کی ہے۔ ''علویت اور رفعتِ بیان'' کا دوسرا مخرج پر زور اور دل میں اتر جانے والا قوی جذبہ ہے، لیکن لونجائنس اس بات کی وضاحت نہیں کرتا اور یہ کہہ کر گزر جاتا ہے کہ وہ اپنی ایک اور تصنیف میں اس موضوع کی وضاحت کرے گا۔ تیسرا مخرج، جس پر سولھویں باب سے انتیسویں باب تک بحث کی گئی ہے، مخصوص صنائع کا استعمال ہے جیسے صنعت لاعطفی۔ بلاغت کی وہ صنعت جس میں حرف عطف کا استعمال نہیں کیا جاتا، صنعت سوال و جواب، الفاظ کی ترتیب معکوس، صنعت تقلیب، واحد جمع کی باہمی تبدیلی اور ضمیر شخصی کا استعمال وغیرہ۔ اس سلسلے میں لونجائنس یہ معیار قائم کرتا ہے کہ صنائع کا بہترین استعمال وہ ہے جب پڑھتے وقت قاری کا دھیان اس صنعت کی طرف نہ جائے اور صنعت، خیال اور طرز ولہجہ سے مل کر ایک جان ہو جائے۔ اس کے الفاظ یہ ہیں:

''صنائع اس وقت زیادہ موثر ہوں گے جب اس بات کا پتہ نہ چلے کہ یہ صنائع ہیں''۔

چوتھا مخرج، جس پر تیسویں باب سے اڑتیسویں باب تک بحث کی گئی ہے، شائستہ، اعلیٰ و نفیس تراکیب و بندش اور طرز ادا کا استعمال ہے۔ اس سلسلے میں لونجائنس لکھتا ہے کہ ''علویت اور رفعت بیان کے لیے صحیح، مناسب، جاذب توجہ موثر الفاظ کا انتخاب کیا جائے۔ لفظوں کا ایسا انتخاب جو سننے والے کو احساس حیرت کے ساتھ اپنی طرف کھینچیں اور اسے اپنا گرویدہ بنالیں۔ وہ الفاظ ایسے ہوں جو مُردہ چیزوں میں نئی روح پھونک دیں اور وہ زندہ آواز کے ساتھ سانس لیتی محسوس ہوں''۔ ''علویت'' میں استعارے، تشبیہات، صنعتِ مبالغہ وغیرہ کا ہنرمندانہ استعمال بھی موثر کردار ادا کرتا ہے۔ ''وہ الفاظ جو نفاست سے استعمال ہوتے ہیں درحقیقت خیال کی روشنی ہوتے ہیں تاہم ایسی شاندار زبان کو ہر جگہ استعمال کرنا مناسب نہیں ہے''۔ گھریلو الفاظ بھی بعض اوقات نفیس و اعلیٰ زبان سے زیادہ معنی خیز ہوتے ہیں، کیونکہ روزمرہ کی زندگی سے لیے جانے کی وجہ سے وہ فوراً پہچان لیے جاتے ہیں اور مانوس ہونے کی وجہ سے وہ پُراثر ہوتے ہیں۔ پانچواں مخرج، جس پر انتالیسویں اور چالیسویں باب میں بحث کی گئی ہے، لفظوں کی مناسب و موزوں اور مخصوص و موثر ترتیب سے پیدا ہونے والی علویت ہے جس سے وحدتِ اثر پیدا ہوتا ہے اور جو نظم و نثر کو جادو اثر بنا دیتی ہے۔ لونجائنس نے لکھا ہے کہ:

''عظیم طرز کی تشکیل کے خاص عاملوں میں مختلف عناصر کا مناسب اتحاد اسی طرح شامل ہے جس طرح انسانی جسم میں مختلف اعضاء کا۔ کوئی بھی عضو اگر دوسرے عضو سے الگ کر لیا جائے تو اس میں کوئی خاص بات نہیں رہ جاتی۔ لیکن جب سب اعضاء ایک دوسرے سے متحد ہو جاتے ہیں تو ایک مکمل اکائی وجود میں آتی ہے۔ اس طرح جب شکوہ کے عناصر ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں تو وہ علویت کو بھی اپنے ساتھ لے جاتے ہیں لیکن جب وہ ایک زندہ وجود میں متحد ہو جاتے ہیں تو وہ مکمل اتحاد کو جنم دیتے ہیں''۔

اس بات کو لونجائنس نے مثالوں سے واضح کیا ہے اور ان خرابیوں کی طرف اشارہ کیا ہے جو یا تو بہت کم الفاظ کے استعمال سے یا بہت زیادہ الفاظ کے استعمال سے پیدا ہوتی ہیں اور آخر میں اپنے دور کے ادب کی پستی کے اسباب پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

اگر ''علویت'' کو محدود نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اس کے معنی ہوتے ہیں فن خطابت کے مطابق شاندار طرز ادا۔ یہ بات قدیم مصنفین کے ذہن پر غالب رہی ہے کہ فن خطابت دراصل جذباتی ابلاغ کا آلۂ کار ہے اور اسی لیے شاندار طرز ادا (یعنی بلند آہنگ الفاظ کی مدد سے سننے والوں میں ترغیب اور جوش، جذبہ پیدا کرنا) زمانۂ قدیم میں فن خطابت کا ایک لازمی حصہ تھا۔ ارسطو نے خطیبانہ طرزِ ادا کے سلسلے میں بھی امتیاز پیدا کیا۔ اپنی تصنیف ''فن خطابت'' میں اس نے لکھا کہ ''اس بات کو نہیں بھولنا چاہئے کہ فن خطابت کی ہر شاخ کا ایک اپنا مخصوص و موزوں طرز ہوتا ہے۔ ادبی طرز اور مناظرانہ طرز میں فرق ہے اور مناظرانہ طرز اور پارلیمانی و عدالتی طرز میں بھی فرق ہے۔ ان دونوں طرزوں کا جاننا ضروری ہے۔ مناظرانہ طرز سے واقفیت کے معنی ہیں اچھی یونانی زبان بولنے پر قدرت۔ ادبی طرز سے واقف ہونے کے معنی بے ساختگی سے اظہار کرنے کے ہیں۔ ادبی طرز سب سے زیادہ نپا تلا اور صحیح ہوتا ہے اور مناظرانہ طرز تقریر کے لیے موزوں ہے۔ اس موزونیت کا انحصار دو باتوں میں سے ایک پر ہے: کردار کا اظہار یا جذبات کا اظہار''۔ رومن اور یونانی نقاد طرز ادا کو مقررہ قسموں میں تقسیم کرتے ہیں۔ زیادہ فلسفیانہ سطح پر اس کا اظہار سسرو نے بہترین خطیب کی تعریف کرتے ہوئے یوں کیا کہ ''بہترین خطیب وہ ہے جو اپنے سامعین کو تعلیم دیتا ہے، انہیں مسرور کرتا ہے اور ان کے ذہنوں میں جوش و حرکت پیدا کرتا ہے۔ انہیں سکھانا اس کا فرض ہے، انہیں مسرور کرنا قابل تعریف بات ہے اور ان میں جوش و حرکت پیدا کرنا ناگزیر ہے''۔ یونانی فلسفی و نقاد ''ڈاؤنی سیس'' (م ۲۷ء)، جس سے بعض اہل علم نے غلطی سے یہ تصنیف منسوب کی ہے، اس سلسلے

میں لکھتا ہے کہ ''شاعری میں اور نثر میں، حالانکہ ہم وہی الفاظ استعمال کرتے ہیں، لیکن ہم الفاظ کو ایک ہی ترتیب اور ایک ہی طریقے سے استعمال نہیں کرتے۔ بہرحال میری رائے ہے کہ بنیادی طور پر طرزِ تصنیف کی مختلف اقسام میں سے صرف یہ تین ہیں۔ آپ خصوصیات و امتیازات کے پیش نظر ان کو جو چاہیں نام دے لیں لیکن جہاں تک میرا تعلق ہے، کیونکہ ان کا کوئی مسلمہ نام نہیں ہے، میں انہیں استعارہ کی زبان میں بیان کروں گا۔ پہلے طرز کو میں سخت و درشت طرز کا نام دوں گا۔ دوسرے کو میں شائستہ اور آراستہ کہوں گا اور تیسرے کو ہم آہنگی کے ساتھ امتزاج کیا ہوا طرز کہوں گا''۔ ڈیمیٹرلیس اس میں چوتھے طرز کا اضافہ کرتا ہے یعنی پُرزور طرز۔ غرض کہ فنِ خطابت کو میکانکی طرز ادا میں تقسیم کرنے کا رجحان بہت پرانا ہے۔ خود ''ڈاوَنی سیس'' فنِ خطابت میں طرز ادا کی تقسیم کا سہرا ''تھیوفراسٹس'' کے سر باندھتا ہے۔ لیکن لونجائنس ان تینوں طرز ادا میں سے کسی پر بھی توجہ نہیں دیتا۔ وہ اپنی ساری توجہ علویت اور رفعتِ بیان پر مرکوز کرتا ہے۔ اس ساری بحث سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ وہ موضوع جس پر لونجائنس نے قلم اٹھایا فنِ خطابت کا ایک بہت پرانا مسئلہ تھا جس پر وقتاً فوقتاً اہلِ علم و ادب بحث کرتے رہے۔ وہ آسانی سے ان اصولوں کو دہرا سکتا تھا، قدیم صنائع کی مثالوں سے وضاحت کر سکتا تھا لیکن بحیثیت نقاد اس نے اس فن کے مزاج پر گہری نظر ڈالی اور اسی کے ساتھ وہ روایتی راستے سے الگ ہو گیا۔ اس نے پرانے موضوع پر لکھا لیکن اسے ایک نئی زندگی عطا کی۔ ''علویت طرز ادا کی مخصوص خوبی اور امتیازی صفت ہے اور یہی وہ سرچشمہ ہے جہاں سے عظیم ترین شعراء اور مورخین نے فضیلت اور دائمی شہرت حاصل کی''۔

مغربی ادب کے کلاسیکی دور نے لونجائنس کی تصنیف کو ارسطو کا ضمیمہ قرار دیا اور اس کے اس حصے پر توجہ دی جو ارسطو سے متعلق ہے لیکن اس تصنیف کو ''رومانی تحریک'' نے اصل اہمیت دی کیونکہ اس میں اصولوں کے بجائے جذبہ، اثر اور جوش پر زور دیا گیا تھا۔ اس کے ذریعہ یہ بات بھی سامنے آئی کہ ادب کا مقصد لطف اندوزی ہے اور یہ لطف ایک عوی چیز ہے۔ ارسطو نے بتایا تھا کہ ادب کچھ اصولوں پر چلتا ہے اور اس کو پرکھنے کے لیے یہ دیکھنا ضروری ہوتا ہے کہ یہ اصول فن پارہ میں کہاں تک کامیابی کے ساتھ برتے گئے ہیں؟ لونجائنس کہتا ہے کہ ادب کے اندر ایک مخصوص علویت ہوتی ہے جو اصولوں سے بالاتر ہے۔ اسے محسوس کیا جاسکتا ہے مگر ضروری ہے کہ محسوس کرنے والے کا ذہن ایک خاص درجۂ ارتقا تک پہنچا ہوا ہو۔ اس لحاظ سے، جیسے ہم ارسطو کو پہلا کلاسیکی نقاد کہتے ہیں، لونجائنس کو پہلا رومانی نقاد کہہ سکتے ہیں۔ ارسطو اور لونجائنس [illegible] کی تصانیف [illegible] ادب

کے دونوں رُخ سامنے آجاتے ہیں۔

میں نے اس سطور میں لونجائنس اور اس کی تصنیف کا تعارف کرانے کی کوشش کی ہے تاکہ آپ لونجائنس کے اس مقالے کو زیادہ آسانی سے سمجھ سکیں۔ میں نے یہ سب کچھ آپ کے لیے، نئی نسل کے لیے کیا ہے تاکہ آپ اپنے اسلاف کی طرح جاہل نہ رہ جائیں اور مغرب کے وہ خیالات، جو آپ کے ذہن پر چھا رہے ہیں، انہیں براہ راست پڑھ کر دیکھ سکیں۔ اس سے آپ کے ذہن کھلیں گے۔ آپ ان خیالات کی حقیقت سے واقف ہو سکیں گے۔ سنی سنائی ادھوری باتوں پر زندگی بسر کرنا چھوڑ دیں گے اور امتزاج کے عمل سے ایک ایسی دیو ہیکل عمارت تعمیر کر سکیں گے جس سے آپ کا نام بھی لافانی انسانوں کی فہرست میں شامل ہو سکے۔ اخبار پڑھنے کے لیے محنت نہیں کرنی پڑتی۔ ریڈیو سننے اور ٹی وی دیکھنے کے لیے بھی محنت کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ریڈیو کے لیے صرف کان کھلے رکھیے۔ ٹی وی کے لیے کان اور آنکھ دونوں کھلے رکھیے، باقی کام خود بخود ہوتا رہے گا۔ لیکن ادب اور فکر و فلسفہ کے لیے سب سے زیادہ دماغ کو کھلا رکھنے کی ضرورت ہے۔

لونجائنس

علویت کے بارے میں

تمہید

سیسی لیس کا مقالہ اوراس کی کمزوریاں

میرے پیارے پوسٹومس ٹیرین ٹینس! تمہیں یاد ہوگا کہ جب علویت کے موضوع پر سیسی لیس کے چھوٹے مقالے پر ہم مل کر کام کر رہے تھے تو بحیثیت مجموعی وہ مطالعہ ہمیں بہت سطحی معلوم ہوا تھا اس میں اصل موضوع پر مصنف کی پوری گرفت نہیں تھی اور جیسا کہ مصنف کا اصل مقصد ہونا چاہئے یہ مقالہ پڑھنے والوں کو بہت کم عملی مدد بہم پہنچاتا تھا۔ کسی باقاعدہ مقالے میں دو چیزیں ضروری ہیں۔ اولاً موضوع کی تعریف کی جانی چاہئے۔ ثانیاً اور یہ زیادہ اہم ہے، اس میں ان طریقوں کی راہ دکھائی جائے جن سے ہم خود مطلوبہ مقصد تک پہنچ سکیں۔ سیسی لیس ہم کو جاہل سمجھ کر علویت کی ماہیت کو لاتعداد مثالوں سے واضح کرتا ہے مگر وہ ان ذرائع کو غیر ضروری سمجھ کر چھوڑ جاتا ہے جن سے ہم اپنی دماغی قوت کو علویت کی صحیح حد تک پہنچا سکیں۔ بہرحال ہمیں اس کی اس محنت کی تعریف کرنی چاہئے جسے اس نے اپنے مقصد کو پورا کرنے پر صرف کیا ہے اور اس کے نقائص اور کوتاہیوں کو نظر انداز کر دینا چاہئے۔

پہلا باب

علویت کے بارے میں ابتدائی خیالات

کیونکہ تم نے مجھے اس بات پر اکسایا ہے کہ میں ''علویت'' کے بارے میں تمہاری تشفی

کے لیے اظہارِ خیال کروں، ہم پہلے یہ غور کریں گے کہ آیا میرے نظریات قومی زندگی سے وابستہ لوگوں کے لیے کوئی قدر و قیمت بھی رکھتے ہیں یا نہیں؟ اور میرے عزیز دوست! کیونکہ تمہاری فطرت اور تمہارا احساس موزونیت تمہیں اس بات پر مائل کرتا ہے، تم مختلف جزئیات پر صحیح ترین فیصلے کرنے میں میری مدد کرو گے۔ کیونکہ وہ ایک بہت مناسب جواب تھا جب کسی سے پوچھا گیا کہ انسان اور دیوتاؤں میں کیا چیز مشترک ہے تو اس نے کہا۔ کرم اور سچائی۔

اے ٹیرین ٹیانس! کیونکہ اس موضوع پر اظہار خیال، میں تمہارے لیے کر رہا ہوں، تم جو خود ایک عالم فاضل شخص ہو۔ میں شدت سے محسوس کرتا ہوں کہ میں طویل تمہید سے اجتناب کرسکتا ہوں اور یہ بات بتانے کی ضرورت نہیں ہے کہ علویت طرز ادا کی مخصوص خوبی اور امتیازی صفت ہے اور یہی وہ سرچشمہ ہے کہ جہاں سے عظیم ترین شعرا اور مورخین نے فضیلت اور دائمی شہرت حاصل کی۔ کیونکہ اعلیٰ زبان و بیان کا اثر یہ نہیں ہے کہ وہ سامعین کو ترغیب دے بلکہ انہیں محو کر دے اور ہر دور میں اور ہر طرح سے جو چیز ہمیں وجد میں لا کر استعجاب میں ڈالے، بمقابلہ اس زبان کے جو ہمیں ترغیب یا تسکین دے، زیادہ موثر و پُر زور ہوتی ہے۔ ہمیں جس حد تک ترغیب دی جاسکتی ہے یہ بات عام طور پر ہمارے قابو میں ہوتی ہے لیکن یہ علوی حصے زبردست قوت، دلربائی و کمال فن سے اپنا گہرا اثر چھوڑتے ہیں اور سامعین کو اپنی مٹھی میں لے لیتے ہیں۔ اختراعی قوت و مہارت، صحیح ترتیب اور مواد کی تنظیم صرف چند اچھے اشاروں میں ظاہر نہیں ہوتی بلکہ ساری تصنیف کے باطن میں سرائیت کیے ہوئے ہوتی ہے اور آہستہ آہستہ سامنے آتی ہے۔ برخلاف اس کے علویت کا ایک برمحل اشارہ ہر چیز کو بجلی کی گھن گرج کی طرح بکھیر دیتا ہے اور آناً فاناً میں بولنے والے کی پوری قوت کو ظاہر کر دیتا ہے۔ لیکن میرے پیارے ٹیرین ٹیانس، میں سمجھتا ہوں کہ تم ان باتوں اور اسی قسم کی دوسری باتوں کو اپنے تجربے سے واضح کر سکتے ہو۔

دوسرا باب

کیا علویت کا بھی کوئی فن ہے؟

آگے بڑھنے سے پہلے مجھے یہ سوال اٹھانا چاہیے کہ آیا کوئی ایسی چیز بھی ہے جسے ہم

علویت یا گہرائی کا فن کہہ سکیں۔ کیونکہ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ وہ لوگ جو اس قسم کے امور کو فنی اصولوں سے متعلق کرتے ہیں بالکل غلط راستے پر ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ جینیس پیدائشی چیز ہے۔ یہ کوئی ایسی چیز نہیں ہے جس کا اکتساب کیا جا سکے اور صرف فطرت ہی وہ فن ہے جو اسے پیدا کرتی ہے۔ ان کا عقیدہ ہے کہ فطری جینیس کے کارنامے اس وقت بے مزہ بلکہ ذلیل وخوار ہو جاتے ہیں، جب انہیں اصول و نظام کی سوکھی ہڈیوں میں تبدیل کیا جاتا ہے۔ بہرحال میرا خیال ہے کہ اس کے مخالف نقطۂ نظر کے لیے بھی جگہ ہے۔ جب یہ کہا جاتا ہے کہ فطرت جہاں تک عظیم احساسات کا تعلق ہے حالانکہ اپنے ہی قانون کی پابند ہے، لیکن وہ انکل پچو اور پورے طور سے بغیر نظام کے کام نہیں کرتی۔ فطرت ہی تمام عوامل میں پہلا سبب اور بنیادی تخلیقی اصول ہے۔ لیکن ایک نظام کا منصب یہ ہے کہ ہر عمل کے لیے صحیح لمحہ اور درجہ مقرر کرے اور استعمال اور عمل کے لیے واضح ترین اصول بنائے۔ مزید براں یہ کہ علوی محرکات اس وقت زیادہ خطرے میں پڑ جاتے ہیں جب انہیں ان پر ہی چھوڑ کر علم کے توازن اور قوت سے الگ کر دیا جاتا ہے۔ دراصل ان کو روکنے اور مہمیز دونوں کی ضرورت ہوتی ہے۔

انسان کی تمام زندگی کو ایک کُل کی حیثیت سے دیکھتے ہوئے ڈیموستھینیز کہتا ہے کہ تمام رحمتوں میں سب سے بڑی رحمت ''اچھی قسمت'' ہے اور اس کے بعد ''اچھا مشورہ'' آتا ہے جو کسی طرح بھی کم اہم نہیں ہے، کیونکہ اس کے بغیر وہ سب کچھ برباد ہو جاتا ہے جو اچھی قسمت سے حاصل ہوتا ہے۔ اسی اصول کو زبان و بیان کے اصول پر عائد کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''فطرت'' اچھی قسمت کی جگہ لے لیتی ہے اور ''فن'' اچھے مشورہ کی۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ ہم یاد رکھیں کہ کچھ لسانی اثرات صرف فطرت سے پیدا ہوتے ہیں جنہیں سوائے فن کے کسی اور ذریعے سے نہیں سیکھا جا سکتا۔ وہ نقاد، جوان لوگوں کی مذمت کرتا ہے جو یہ فن سیکھنا چاہتے ہیں، اگر ان باتوں کو ذہن نشین رکھے گا تو میرا خیال ہے کہ وہ پھر اس زیر بحث موضوع کے مطالعہ کو سطحی اور غیر مفید نہیں کہے گا۔

(یہاں مخطوطے کے دو صفحے غائب ہیں)

تیسرا باب

غلطیاں جو علویت کے خلاف جاتی ہے

...وہ بھٹی کی دور جانے والی روشن چمک دمک کو زائل کر دیتے ہیں
اخاہ! مجھے، ایک چولھا جلانے والے کو، دیکھو
ایک شعلے کا ہار، تیز دھارے کی طرح، میں اوپر پھینکوں گا
میں چھت کو جلا دوں گا اور کوئلہ کر دوں گا
نہیں اب، میرا گیت عظیم راگ کا (گیت) نہیں ہے۔

اس قسم کی چیزیں المیہ نہیں بلکہ ظاہری المیہ ہیں۔ ''شعلہ کا ہار''، ''آسمان پر قے کرتے ہوئے'' بوریاس کو بانسری بجاتے ہوئے پیش کرنا اور اسی قسم کی دوسری چیزیں۔ یہ طرز ادا کا ابہام ہے۔ امیجری (Imagery) الجھی ہوئی ہے اور یہ دہشت کا اثر پیدا نہیں کرتی۔ ہر فقرہ جب غور سے دیکھا جاتا ہے دھیرے دھیرے خوفزدگی کی سطح سے گر کر پستی کی طرف چلا جاتا ہے۔

ٹریجیڈی میں جو اپنی اصلیت میں شاندار ہوتی ہے اور جس میں لفاظی کے لیے بھی جگہ ہوتی ہے، بے محل ابہام ناقابل معافی ہے۔ میرا خیال ہے کہ حقیقی بیان کے لیے تو یہ بہت ہی ناموزوں ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ لوگ لیون ٹینی پر ہنستے ہیں جب وہ لکھتا ہے کہ زرکسیس ایرانیوں کا ''زلیس'' ہے یا گدوں کو زندہ کرنے والی قبریں، کہتا ہے۔ اسی طرح کالس تھینیز کے کچھ فقرے مضحک ہیں کیونکہ ان میں لفاظی تو ہے لیکن علویت نہیں ہے۔ اس سے زیادہ کلیائی نرکس کے کچھ فقرے ہیں، جو سوفوکلیز کے الفاظ میں سطحی آدمی تھا کہ جو بانسری کو، بغیر سانس پر قابو رکھے، بجاتا تھا۔ ایسی مثالیں امفی کراٹیس اور ہیگی سیاس اور میٹرس کے یہاں بھی ملتی ہیں کیونکہ وہ، جب اپنے آپ کو عالم وجد میں سمجھتے ہیں، تو دراصل وہ عالم وجد میں نہیں ہوتے بلکہ مبتذل اور رکیک ہوتے ہیں۔

بے جا لفاظی بے حد فاش غلطی ہے جس سے بچنا چاہئے۔ کیونکہ کسی نہ کسی طرح وہ سب لوگ، جو کمزوری اور خشکی سے بچنے کے لیے شان دار الفاظ استعمال کرتے ہیں، قدرتی طور پر اس غلطی کا شکار ہو جاتے ہیں اور اس کلیے پر اعتماد کرنے لگتے ہیں کہ ''بڑے مقصد میں ناکامی بھی

بہرحال شان دار ناکامی ہے''۔ جیسے انسان کے جسم میں ورم ویسے ہی زبان و بیان میں بھی ورم بُری چیز ہے۔ محض بھرتی کی غیر مخلصانہ باتیں اُلٹا اثر کرتی ہیں، کیونکہ کہا جاتا ہے کہ اُونگھتے ہوئے آدمی سے زیادہ خشک کوئی نہیں ہوتا۔

بے جا لفاظی علویت کو حد سے زیادہ حاصل کرنے کی خواہش سے پیدا ہوتی ہے۔ ابتذال شکوہ کا دشمن ہے کیونکہ یہ بالکل پست اور گھٹیا ہوتا ہے اور درحقیقت سب سے زیادہ گھٹیا غلطی ہے۔ ابتذال کیا ہے؟ کیا یقیناً وہ ایسا خیال نہیں ہے جو علم کی نمائش کے لیے اس حد تک اُبھارا جاتا ہے کہ وہ خشک اور بے اثر ہوجاتا ہے؟ مصنف اس قسم کی غلطیوں کا شکار اس وقت ہوجاتے ہیں جب وہ انوکھے اور سوچے سمجھے اثر کو قائم کرنا چاہتے ہیں اور زیادہ تر اس وقت وہ دوسروں کو زیادہ متوجہ کرنا چاہتے ہیں لیکن ہوتا یہ ہے کہ وہ بھونڈے پن اور تصنع کا شکار ہوجاتے ہیں۔

اسی سے تعلق رکھتی ہوئی ایک تیسری قسم کی غلطی ہے جو جذبات کو مشتعل کرنے والی تحریر میں نظر آتی ہے اور جسے تھوڈورس نے ''جھوٹے جذبات'' کا نام دیا ہے۔ یہ صحیح جذبات کی جگہ کھوکھلی جذباتیت ہے۔ اُس وقت بلا ضرورت جذبات کا اظہار، جہاں دراصل ضبط وتحمل کی ضرورت ہوتی ہے۔ کیونکہ مصنف اکثر بھٹک جاتے ہیں جیسے نشے میں، اور ایسے جذبات کا اظہار کردیتے ہیں جو موضوع سے تعلق نہیں رکھتے بلکہ بالکل ذاتی ہوتے ہیں اور اسی لیے تھکا دیتے ہیں۔ وہ سامعین، جو اُن کی تصانیف کی اس جذباتیت سے متاثر نہیں ہوتے، انہیں یہ تصانیف بدنما معلوم ہوتی ہیں اور قدرتی طور پر صورت حال یہ ہوتی ہے کہ مصنف خود تو عالم وجد میں ہوتے ہیں لیکن سامعین بالکل نہیں ہوتے۔ بہرحال جذبات کے اس مسئلے پر میں کسی اور جگہ بحث کروں گا۔

چوتھا باب

تصنع پسندی

دوسری غلطی جس کا میں نے ذکر کیا یعنی تصنع پسندی اور نمائش، (ظاہر داری)۔ اس کی مثالیں کثرت سے ٹائی مائیس کے ہاں ملتی ہیں جو کسی حد تک باصلاحیت مصنف ہے۔ جس میں گاہ بگاہ شکوہ اظہار کی صلاحیت بھی ہے اور ساتھ ساتھ قوتِ اختراع اور علم بھی ہے۔ وہ دوسروں کی

غلطیوں پر تنقید کرنے کا تو بڑا شائق تھا لیکن خود اپنی غلطیوں سے بے بہرہ رہا۔ عجیب وغریب تصورات کو پیش کرنے کے جذبے نے اسے ابتذال کا شکار بنا دیا۔ میں اس مصنف سے یہاں ایک آدھ مثال ہی پیش کروں گا کیونکہ سیسی لیس نے کافی مثالیں دی ہیں۔ اسکندر اعظم کی تعریف میں وہ کہتا ہے کہ ''اس نے تمام ایشیا پر اس سے کم عرصے میں قبضہ کر لیا جتنے عرصے میں آئی سوکریٹس نے اپنا وہ قصیدہ لکھا جس میں اس نے ایرانیوں کے خلاف جنگ کی وکالت کی تھی''۔ مقدونیا کے اس عظیم فاتح کا مقابلہ ایک شاعر سے کتنا عجیب ہے۔ کیونکہ یہ ظاہر ہے کہ ٹائی مائیس نے اس بات کو اس زاویے سے دیکھا کہ اسپارٹا کے لوگ شجاعت و جوانمردی میں آئی سوکریٹس سے بہت کم تھے کیونکہ مسینی کو فتح کرنے میں انہیں تیس سال لگے جبکہ آئی سوکریٹس کو قصیدہ لکھنے میں دس سال ہی لگے۔ پھر دیکھیے کہ وہ ان ایتھنز والوں کے بارے میں کیا کہتا ہے جو سسلی میں پکڑ لیے گئے تھے۔ ''انہوں نے ہرمیز کی توہین کی اور اس کے بت کو توڑ ڈالا اور اسی کی انہیں سزا ملی۔ زیادہ تر صرف ایک آدمی کی کوششوں سے یعنی ہرموکریٹس سے جو ہرمون کا بیٹا تھا اور جو باپ کی طرف سے ناراض دیوتا کے خاندان سے تھا''۔ میرے عزیز میرین ٹیاس! مجھے اس بات پر تعجب ہے کہ وہ [illegible] سی لیس کے بارے میں کچھ نہیں لکھتا کہ ''جسے زیس اور ہیرا کلیس کی توہین کرنے کے جرم میں ڈیون اور ہیرا کلائڈس بادشاہت سے محروم کر دیتے ہیں''۔

لیکن ٹائی مائیس کو کیوں دوش دیا جائے جب زینوفون اور افلاطون جیسے نیم دیوتا، جو سقراط کے مدرسہ کے ترتیب یافتہ تھے، اکثر ایسے سطحی اثرات پیدا کرنے کے جوش میں خود کو فراموش کر بیٹھے۔ ''اسپارٹا کا دستور'' میں زینوفون لکھتا ہے ''حقیقت میں آپ ان کی آوازیں سنگ مرمر کے مجسموں کی آوازوں سے بھی کم سنیں گے۔ اور ان کی نظروں کو دھات کے مجسموں کی نظروں سے بھی زیادہ آسانی سے پھیر سکیں گے اور آپ انہیں کنواریوں سے زیادہ شرمیلا پائیں گے''۔ یہ بات کہ وہ آنکھوں کی پتلیوں کو شرمیلی کنواریاں کہے زینوفون سے زیادہ امفی کریٹیس کے لیے موزوں تھی۔ خدا معاف کرے ہم سے اس بات پر یقین کرنے کے لیے کہنا کہ ان میں سے ہر ایک کی شرمیلی آنکھیں تھیں جب کہ یہ کہا جاتا ہے کہ لوگوں کی بے شرمی آنکھوں سے زیادہ کسی اور چیز سے ظاہر نہیں ہوتی جیسا کہ اس کہاوت سے معلوم ہوتا ہے ''تو شرابی جس کی آنکھیں کتے کی سی ہیں''۔ بہر حال ٹائی مائیس نے زینوفون کی اس تصنع پسندی کو بھی نہیں چھوڑا بلکہ چرا کر اپنے تصرف میں لے آیا۔ اگاتھوکلیس کے بارے میں یہ بتاتے ہوئے کہ اس نے اپنی رشتہ کی بہن کو، جبکہ اس کی شادی

دوسرے مرد کے ساتھ ہو چکی تھی اور پردہ کشائی کی رسم ہو رہی تھی کیسے بھگا لیا، وہ پوچھتا ہے ''ایسا کون کرتا اگر اس کی نگاہ میں کنواریوں کے بجائے چھنالیں نہ ہوتیں''۔

افلاطون کی بابت وہ کہتا ہے جب کہ اس کا مقصد صرف لکڑی کی تختیوں سے ہے۔ ''وہ لوگ سرو کی لکڑی پر یادگاریں کندہ کریں گے اور انہیں عبادت گاہوں میں رکھیں گے'' اور پھر ''دیواروں کے بارے میں میں اسپارٹا سے اتفاق کرتا ہوں کہ دیواروں کو زمین میں سوتا ہوا چھوڑ دیا جائے اور انہیں پھر نہ جگایا جائے'' اور ہیروڈوٹس کا خوبصورت عورتوں کے بارے میں یہ فقرہ کہ جب وہ انہیں ''آنکھوں کو سخت اذیت پہنچانے والیاں'' کہتا ہے، کسی طرح بھی بہتر نہیں ہے۔ لیکن ہیروڈوٹس کے پاس کسی حد تک اس کا جواز ہے کیونکہ اس فقرہ کو اس کی کتاب میں وحشی لوگ استعمال کرتے ہیں اور وہ بھی نشے کی حالت میں۔ بہرحال اس قسم کے پست الفاظ ایسے لوگوں کے منہ سے کہلوانا بھی مناسب نہیں ہے اور اس طرح خود کو آئندہ نسلوں کی تنقید کا نشانہ بنانے کی دعوت دینا ہے۔

پانچواں باب

ادبی ناشائستگی کا مخرج

ادب میں یہ تمام ذلیل اور بھونڈی باتیں ایک وجہ سے پیدا ہوتی ہیں۔ انوکھے خیالات کے اس شوق سے، جو آجکل کے مصنفین میں بہت زیادہ ہے۔ کیونکہ ہماری غلطیاں بھی زیادہ تر اسی ذریعہ سے آتی ہیں جس ذریعے سے ہماری خوبیاں آتی ہیں۔ اس طرح جبکہ عمدہ اسلوب، علوی تصورات، خوشگوار فقرے کسی تصنیف کو موثر بناتے ہیں تاہم یہ چیزیں نہ صرف کامیابی کی بنیاد اور مخرج ہیں بلکہ ناکامیابی کی بھی۔ اس قسم کی چیزیں طرز میں تبدیلی، مبالغہ اور محاورہ سے بھی تعلق رکھتی ہیں اور آگے چل کر میں بتاؤں گا کہ ان کے استعمال میں کیا کیا خطرے پوشیدہ ہیں؟ سردست میں یہ بتاؤں گا کہ ان غلطیوں سے کیسے بچا جا سکتا ہے تاکہ علویت کی صفت کو حاصل کیا جا سکے۔

چھٹا باب

تنقید اور علویت

میرے دوست ایسا کرنے کا طریقہ یہ ہے کہ پہلے ہم اچھی طرح سمجھ لیں کہ حقیقی علویت کیا ہے؟ مگر یہ کوئی آسان کام نہیں ہے کیونکہ ادب پر رائے دینا طویل تجربے کا سب سے بڑا حاصل ہے۔ لیکن اگر مجھے ہدایت کے طور پر یہ بات کرنی ہے تو شاید حسب ذیل باتوں سے ہم ان امور میں فرق کرنا سیکھ سکتے ہیں۔

ساتواں باب

حقیقی علویت

میرے عزیز دوست یہ سمجھ لینا چاہئے کہ جیسے عام زندگی میں کوئی ایسی چیز علوی نہیں کہلائی جاسکتی جسے حقیر و ذلیل بھی سمجھا جائے، بالکل یہی معاملہ علویت کے ساتھ ہے۔ اس طرح دولت، عزت، شہرت، بادشاہت اور وہ سب چیزیں جو نمائشی شان وشوکت کی ظاہرہ علامتیں ہیں، عقلمند آدمی کو زبردست رحمتیں نہ معلوم ہوں گی کیونکہ ان سے نفرت کرنا اور انہیں ذلیل سمجھنا بھی ایک نیکی سمجھی جاتی ہے۔ اور لوگ یقیناً ان لوگوں کی کم عزت کرتے ہیں بمقابلہ ان لوگوں کے جو اگر چاہتے تو ان کو حاصل کر سکتے تھے، لیکن وہ اتنے عالی دماغ تھے کہ ان چیزوں کو ذلیل سمجھتے رہے۔ اسی طرح ہمیں شاعری اور ادب میں بھی کامل طرز کے بارے میں غور کرنا چاہئے کہ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ کچھ حصے شان وعظمت کا اثر محض بے مقصد آرائش سے تو قائم نہیں کر رہے ہیں اور اگر اس آرائش کو الگ کر دیا جائے تو وہ محض لفاظی بن کر تو نہیں رہ جائیں گے؟ ایسے حصوں کی تعریف کرنے کے بجائے انہیں رد کرنا بہتر ہے۔ کیونکہ علویت کسی پوشیدہ قوت سے ہماری روحوں کو بلند کرتی ہے۔ ہمیں ایک قابل فخر بلندی اور زبردست خوشی محسوس ہوتی ہے۔ بالکل ایسے گویا ہم نے وہ تخلیق خود کی ہے، جسے ہم سن رہے ہیں۔

اگر کوئی ذہین اور عالم آدمی کسی حصے کو کئی بار سنے اور اگر وہ حصے علویت کے احساس کے

ساتھ اس کی روح کو متاثر نہ کریں یا اس کے ذہن میں غور وفکر کے لیے مواد نہ چھوڑیں، بلکہ غور سے مطالعہ کرنے پر ان کی اثر انگیزی زیادہ سے زیادہ کم ہوتی جائے تو اسے ہم حقیقی علویت کی مثال نہیں کہہ سکتے۔ یقیناً نہیں کہہ سکتے اگر وہ ایک دفعہ پڑھنے کے بعد بے اثر ہو جائے۔ کیونکہ کوئی حصہ اسی وقت علوی کہلایا جائے گا اگر وہ بار بار کا امتحان برداشت کر سکے اور اگر اس کے اثر سے بچنا مشکل بلکہ ناممکن ہو اور وہ پوری قوت سے اپنے انمٹ نقوش حافظہ پر ثبت کر دے۔ اس بات کو کلیہ کے طور پر تسلیم کر لینا چاہیے کہ علویت، اپنے سارے حسن وصداقت کے ساتھ، ان تصانیف میں ہوتی ہے جو سب انسانوں کو ہر دور میں اچھی لگتی رہیں۔ کیونکہ جب وہ لوگ، جو اپنے پیشوں، طرزِ زندگی، خواہشات، عمروں، اور اپنی زبان کے اعتبار سے مختلف ہیں، کسی تصنیف کے بارے میں ایک ہی انداز سے سوچتے ہیں تو ایسے آدمیوں کا متفقہ فیصلہ، جن میں بہت کم چیزیں مشترک ہیں، اس چیز کے بارے میں جس کی وہ تعریف کر رہے ہیں، ایک اٹل اور مضبوط عقیدہ کو جنم دیتا ہے۔

آٹھواں باب

علویت کے پانچ مخرج

یہ کہا جا سکتا ہے کہ شاندار طرز کے پانچ مفید مخرج ہیں اور یہ پانچوں قدرتِ زبان کی مشترک بنیاد پر قائم ہیں، جس کے بغیر کوئی قابلِ وقعت کام نہیں کیا جا سکتا۔ پہلا اور سب سے اہم مخرج جیسا کہ میں نے زینوفون کی تشریح میں کہا ہے، عظیم تصورات کو تشکیل دینے کا ملکہ ہے۔ دوسرا محرک طاقتور اور الہامی جذبہ ہے۔ علویت کے یہ دونوں عناصر زیادہ تر پیدائشی ہوتے ہیں۔ باقی عناصر فن کی پیداوار ہوتے ہیں یعنی دو قسم کے صنائع۔ صنائع معنوی اور صنائع لفظی کی موزوں ترتیب اور اسی کے ساتھ ایک اعلیٰ طرز ادا کی تخلیق، جو انتخابِ الفاظ، امیجری کے استعمال اور اس اسلوب سے، جو محنت سے بنا کر مکمل کیا گیا ہو، پیدا ہوتا ہے۔ علویت کا پانچواں مخرج، جو ان سب کا احاطہ کرتا ہے جن کا میں نے پہلے ذکر کیا ہے، وہ ''مجموعی تاثر'' ہے، جو رفعت اور وقار سے پیدا ہوتا ہے۔

اب یہ بتاتے ہوئے کہ سیسی لیس نے ان پانچ حصوں میں سے کچھ کو چھوڑ دیا ہے، ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ ان عنوانات کے تحت کیا کیا آتا ہے؟ ان میں سے ایک وہ ہے جو جذبات سے تعلق

رکھتا ہے۔ اگر وہ یہ سمجھتا تھا کہ علویت اور جذبہ ایک ہی چیز ہیں اور وہ لازمی طور پر ایک دوسرے سے وابستہ ہیں، تو وہ غلطی پر تھا۔ کیونکہ بہت سے جذبے ایسے ہیں جو پست اور ارزل ہیں اور کسی طرح بھی علوی نہیں ہیں مثلاً ترس، غم اور خوف۔ اور دوسری طرف بہت سے علوی حصے کسی جذبے کا اظہار ہی نہیں کرتے جیسا کہ لاتعداد مثالوں میں سے ایک مثال ''الوڈائے'' کے بارے میں شاعر (ہومر) کا یہ زبردست مصرع:

''اس نے اوسا کو اولمپس پر جمانے کی کوشش کی اور اوسا پر جنگل سے لدا ہوا پیلین رکھا تا کہ وہ آسمان پر چڑھ سکیں''۔

اور اس سے زیادہ عظیم تصور تو بعد میں آتا ہے:

''اور اسے وہ یقیناً پورا کر لیتے''۔ (اوڈیسی ۱۱، ۳۱۵-۳۱۶، ۳۱۷)

مقررین کی مدح سرائیوں، تہواری خطبوں اور اتفاقی تقریروں میں ہر قدم پر شان و شوکت اور عظمت کے اشارے ملتے ہیں، مگر ان میں جذبہ نہیں ہوتا۔ اس لیے جذباتی مقررین بے اثر مداح ہوتے ہیں جب کہ وہ لوگ، جو مداحی میں کمال رکھتے ہیں، جذباتیت سے احتراز کرتے ہیں۔ لیکن اگر سیسی لیس کا یہ خیال تھا کہ جذبہ علویت میں کوئی اضافہ نہیں کرتا اور اس لیے اس کا ذکر اپنے مقالے میں ضروری نہیں سمجھا تھا، تو وہ پھر ایک فاش غلطی کر رہا تھا، کیونکہ میں اعتماد کے ساتھ کہوں گا کہ کوئی چیز شاندار طرز میں فیصلہ کن طریقے سے اتنا اضافہ نہیں کرتی جتنا موزوں مقام پر ایک اعلیٰ جذبہ کرتا ہے اور مقرر کے لفظوں میں آسمانی الہام کی روح پھونک دیتا ہے۔

نواں باب

روح کی رفعت

کیونکہ روح کی رفعت کا ان تمام امور میں سب سے اہم حصہ ہوتا ہے اور حالانکہ یہ ایک عطیۂ خداوندی ہے اور اکتسابی صفت نہیں ہے، پھر بھی ہمیں اپنے دماغ کو عظیم خیالات کی پیدائش کے لیے، جہاں تک ممکن ہو، تیار کرتے رہنا چاہئے۔ ہمیں چاہئے کہ ہم مستقل طور پر اپنے ذہنوں کو، اعلیٰ الہام سے، سیراب کرتے رہیں۔ تم پوچھو گے کہ یہ کن ذرائع سے ہوسکتا ہے؟ میں نے اس کے

بارے میں کہیں اور لکھتے ہوئے کہا تھا کہ ''علویت اعلیٰ دماغ کی صدائے بازگشت ہے''۔ اس طرح ایک سیدھا سادہ خیال، بغیر کہے بھی، اس دماغ کی عظمت کی وجہ سے، جو اسے ادا کر رہا ہے، خود بخود اثر کرے گا۔ مثال کے طور پر ''روحوں کو طلب کرنا'' میں اجاکس کی خاموشی علوی اور پُرشکوہ ہے۔ الفاظ میں ادا کیے جانے سے کہیں زیادہ عظیم۔

اولاً یہ بالکل ضروری ہے کہ اس قوت کے ذرائع بتائے جائیں اور واضح کیا جائے کہ ایک خوش بیان فصیح انسان ایک ایسے دماغ کا مالک ہوتا ہے جو پست اور ذلیل نہیں ہوتا۔ کیونکہ یہ ممکن نہیں ہے کہ وہ لوگ، جو زندگی بھر کمزور اور غلامانہ خیالات و مقاصد کے حامل رہے ہیں، کوئی ایسی بات کہیں جو قابلِ ذکر ہو اور جو لافانی شہرت کی حامل ہو۔ تقریر کی عظمت انہی لوگوں کا حصہ ہے، جن کے خیالات گہرے ہیں۔ شاندار طرزِ ادا قدرتی طور پر اعلیٰ دماغ لوگوں ہی میں ہوتا ہے۔ پارمینیو کو اسکندر کا جواب، جب اس نے کہا ''میں مطمئن ہو جاتا ''

(یہاں مخطوطے کے چھ صفحے غائب ہیں)

زمین سے آسمان کا فاصلہ [illegible] کیا جا سکتا ہے [illegible]۔ ہومر کی بلندی یہی ہے [illegible]
کشش [illegible] بھی۔

اس سے بالکل مختلف ہیسیڈ کا وہ بیان ہے جو اس نے ''تکلیف'' کے بارے میں لکھا ہے۔ (اگر ''دی شیلڈ'' کو ہیسیڈ کی تصنیف مانا جائے):

''اس کے نتھنوں سے ناک بہہ رہی ہے''۔

جو تصور اس نے پیش کیا ہے وہ پُرزور نہیں ہے بلکہ تکلیف دہ ہے۔

لیکن دیکھو ہومر کس طرح آسمانی قوتوں کی تعریف کرتا ہے:

''اور جہاں تک ایک آدمی اپنی آنکھوں سے دھندلے فاصلے کو دیکھ سکتا ہے جب وہ پہاڑ کی چوٹی پر بیٹھا ہو اور شراب کے سے رنگ کے تاریک سمندر کو گھور رہا ہو حتیٰ کہ اتنی ہی دور دیوتاؤں کے زور زور سے ہنہناتے ہوئے گھوڑوں کی جست ہے''۔

ہومر ان کی زبردست جست کو کائناتی فاصلوں سے ناپتا ہے۔ کیا اس کے اس انتہائی شکوہ کو دیکھ کر کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ اگر دیوتاؤں کے گھوڑے ایک کے بعد دوسری جست لگائیں تو سطحِ زمین پر جگہ ہی باقی نہیں رہے گی؟ اور دیوتاؤں کی جنگ کے لیے جو امیج (Image) وہ استعمال کرتا ہے، وہ بھی وسیع ہے۔

''اور ان کے چاروں طرف وسیع آسمانوں اور اولمپس کے باجوں کی آواز گونج رہی تھی اور زمین کے نیچے کی دنیا ہیڈس میں، تاریکیوں کی حکومت کا بادشاہ اپنے تخت سے اچھل پڑا اور خوف سے چیخ اٹھا۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ زمین کو ہلا دینے والا پوسائڈن زمین کے دو ٹکڑے ہی نہ کر دے اور فانی اور لافانی لوگوں کے سامنے وہ مقامات نہ لا کھڑا کرے جنہیں خود دیوتا بھی نفرت و حقارت سے دیکھتے ہیں''۔

(ایلیڈ ۲۱، ۳۳۸ اور ۲۰، ۶۱-۶۵)

میرے دوست، تم دیکھتے ہو کہ زمین کس طرح اپنی بنیادوں سے اوپر کی طرف پھٹ گئی ہے۔ ٹارٹارس کس طرح سامنے آ گیا ہے اور تمام کائنات کس طرح زیر و زبر اور ٹکڑے ٹکڑے ہو گئی ہے اور ہر چیز جنت اور دوزخ، فانی و لافانی چیزیں جنگ کے تصادم اور خطرہ میں شریک ہیں۔

اور تاہم، اگر دوسرے پہلو سے، حالانکہ یہ چیزیں مرعوب کرنے والی ہیں، ہم انہیں تمثیل نہ مانیں تو وہ قطعی طور پر دیوتاؤں کے خلاف معلوم ہوتی ہیں اور ہمارے احساسِ موزونیت کو ٹھیس پہنچاتی ہیں۔ ان زخموں کے بیان میں جو دیوتاؤں کے لگے، ان کے جھگڑوں میں، ان کی انتقامی کارروائیوں میں، ان کے آنسوؤں میں، ان کے قید ہو جانے کے بیان میں اور ان کے مختلف جذبات میں، ہومر نے اپنی پوری صلاحیتوں کے ساتھ یہ کوشش کی ہے کہ ٹرائے کی جنگ میں حصہ لینے والوں کو دیوتا بنا دے اور دیوتاؤں کو آدمی بنا دے۔ لیکن جب کہ ہم فانی انسانوں کے لیے، اگر ہم آفت زدہ ہیں، موت پریشانیوں سے نجات کا ذریعہ بنائی گئی ہے، ہومر نے دیوتاؤں کو، ان کی فطرت ہی میں نہیں بلکہ عالمِ بدنصیبی میں بھی لافانی بنا دیا ہے۔

لیکن دیوتاؤں کی جنگ کے بیانات سے کہیں بہتر وہ حصے ہیں جو آسمانی فطرت کو اس طرح پیش کرتے ہیں جیسی کہ حقیقتاً وہ ہے یعنی پاک، شاندار اور خالص مثلاً پوسائی ڈن کے بارے میں وہ سطور، اس حصے میں جس پر مجھ سے پہلے بھی بہت سے لوگوں نے اظہار خیال کیا ہے:

''اور دور تک پھیلے ہوئے پہاڑ اور جنگل اور چوٹیاں اور تروجن شہر اور اکینس کے جہاز، پوسائی ڈن کے لافانی قدموں کے نیچے، جب وہ قدم بڑھانے لگا، تھرا اٹھے۔ اور وہ چڑھتے ہوئے پانی کو ہنکاتا چلا گیا اور چاروں طرف سے سمندر کی عجیب مخلوق اپنی پوشیدہ جگہوں اور بلوں سے نکل آئی اور اس کے چاروں طرف ناچنے لگی کیونکہ وہ اپنے مالک کو پہچان گئی۔ اور جوش و خروش میں سمندر نے اپنی لہروں کو بکھیر دیا اور وہ آگے کی طرف اڑ گئیں''۔

اسی طرح یہودیوں کے قانون بنانے والے نے، جو معمولی آدمی نہ تھا، آسمانی ہستی کی قوت کا اعلیٰ تصور وضع کیا اور اس کو لفظوں میں بیان کیا۔ جب اپنے ''قوانین'' کے شروع میں اس نے لکھا ''خدا نے کہا۔ کیا؟ روشنی ہو جائے اور روشنی ہو گئی۔ زمین ہو جائے اور زمین ہو گئی''۔

اے دوست، میرا خیال ہے، کہ تمہیں ناگوار نہیں گزرے گا اگر میں تمہارے سامنے ہومر کا ایک اور حصہ پیش کروں۔ وہ حصہ جو انسانی معاملات سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ دکھانے کے لیے کہ وہ عام طور پر خود کو کس طرح انسانی عظمت کے موضوعات کی علویت سے ہمکنار کرتا ہے۔ ایک دم سے یونانیوں کی جنگ رات کے گھپ اندھیرے میں ڈوب جاتی ہے اور پھر اجاکس بوکھلا کر کہ اب کیا کرے، چلا اٹھتا ہے:

''اے باپ زیوس! اکییا کی اولاد کو اندھیرے سے بچا۔ ہمیں اچھا موسم دے۔ اور حکم دے کہ ہم اپنی آنکھوں سے دیکھ سکیں۔ ہمیں برباد ہی کر دے مگر دن کی روشنی میں''۔

یہ درحقیقت ایک اجاکس کے احساسات ہیں۔ وہ زندگی کی دعا نہیں مانگتا۔ کیونکہ ایک ہیرو کے لیے یہ گھٹیا بات ہے مگر چونکہ معذور کر دینے والے اندھیرے میں وہ اپنی بہادری کو کسی عظیم کام میں نہیں لگا سکتا اس لیے وہ پریشان ہے کہ یہ اندھیرا اسے لڑنے سے روک رہا ہے اور دن کے فوراً طلوع ہونے کی دعا مانگتا ہے۔ ارادہ کرتا ہے کہ اس کی ہمت و حوصلہ کے مطابق اسے موت ملے خواہ زیوس ہی اس کے خلاف کیوں نہ لڑ رہا ہو۔ فی الحقیقت یہاں ہومر جنگ کی روح کو روشن کر دیتا ہے اور اس سے اس طرح متاثر ہوتا ہے جیسے کہ وہ خود:

''دیوانہ وار غصہ کر رہا ہے۔ نیزہ باز آریس کی طرح یا جیسے تباہ کن شعلے پہاڑیوں کے بیچ میں گھنے جنگل کے گنجان حصوں میں لپکتے ہیں اور جھاگ اس کے ہونٹوں پر جمع ہو جاتا ہے''۔

بہرحال ساری اوڈیسی میں، جو کئی وجوہ کی بنا پر توجہ کے قابل ہے، ہومر ثابت کرتا ہے کہ جب ایک عظیم جینیئس زوال پذیر ہوتا ہے تو اس کے اس زوال اور بڑھاپے کی خاص علامت یہ ہے کہ اسے حکایات اور قصوں کا شوق ہو جاتا ہے۔ کیونکہ بہت سے اسباب کی بنا پر یہ بات واضح ہے کہ یہ تصنیف اس کا دوسرا تخلیقی عمل ہے۔ علاوہ ازیں کہ ساری اوڈیسی میں وہ ٹرائے میں اپنے تجربات کے باقی ماندہ حصے، جنگ ٹروجن کے قصوں کے ذریعہ پیش کرتا ہے، اور وہاں وہ اپنے، ہیروؤں کو غم و الم کا وہ قرضہ ادا کرتا ہے، جو عرصہ سے واجب الادا تھا، حقیقت میں اوڈیسی کی حیثیت ایلیڈ کے اختتامیہ سے زیادہ نہیں ہے۔

''عظیم سورما اجاکس وہاں پڑا ہوا ہے، وہاں اکیلز پڑا ہے اور وہیں پیٹروکلس، جو دیوتاؤں کی شوریٰ میں شریک تھا، اور وہیں میرا اپنا پیارا بیٹا بھی''۔

میں سمجھتا ہوں چونکہ ایلیڈ عالم جوانی میں لکھی گئی اس لیے یہ ساری تصنیف عمل اور کشمکش سے لبریز ہے، جبکہ اوڈیسی کا زیادہ حصہ افسانوی ہے جو بڑھاپے کی نمایاں خصوصیت ہے۔ اس طرح اوڈیسی میں ہومر کو ڈوبتے ہوئے سورج سے تشبیہ دی جاسکتی ہے جس کی شان وشکوہ شدت وحرارت سے عاری ہے کیونکہ یہاں اس کا راگ وہ نہیں رہتا ہے، جو ٹرائے کے گیتوں میں نظر آتا ہے۔ اس کے عظیم قصوں میں وہ ربط نہیں ہے اور نہ یہاں جذبات کا وہ گہرا رنگ ہے اور نہ وہ ہمہ گیر خطیبانہ اسلوب ہے، جو حقیقی زندگی سے حاصل کیے ہوئے تجربوں سے مملو ہو۔ معلوم ہوتا ہے کہ سمندر پیچھے ہٹ رہا ہے اور خاموشی سے اپنے حدود کے اندر سمٹ رہا ہے۔ یہاں سے ہمیں ہومر کی عظمت زوال پذیر نظر آتی ہے کیونکہ وہ قصوں اور ناقابل یقین چیزوں کے درمیان گھومتا نظر آتا ہے۔ یہ بات کہتے ہوئے میں اوڈیسی میں طوفانوں کے بیان اور سائکلوپس کے قصے کو فراموش نہیں کر رہا ہوں۔ میں تو صرف بڑھاپے کا ذکر کر رہا ہوں لیکن پھر بھی یہ ایک ہومر کا بڑھاپا ہے۔ بہر حال ان میں سے ہر حصے میں افسانہ پسندی حقیقت پر حاوی ہے۔

جیسا کہ میں نے کہا میں اس طرح موضوع سے الگ ہو کر یہ بتانا چاہتا ہوں کہ کیسی آسانی سے ایک عظیم روح اپنے دَورِ زوال میں کیسی بے معنی باتیں لکھنے کی طرف مائل ہو جاتی ہے۔ اس کی مثالیں ''شراب کے مشکیزوں'' کے قصے ہیں، ان آدمیوں کے قصے جنہیں سرسی سوروں کی طرح چراتی ہے اور جن کو زوای لس ''روتے ہوئے سور کے بچے'' کہتا ہے۔ زیس کا قصہ جسے فاختہ اپنے بچوں کی طرح چونگا دیتی ہے اور ان آدمیوں کا قصہ، جو تباہ شدہ جہاز پر دس دن تک بغیر کھانے کے رہتے ہیں اور عاشقوں کے مارے جانے کے بعید از قیاس قصے۔ آخر ہم ان قصوں کو زیس کے سچ مچ کے خوابوں کے علاوہ اور کیا کہہ سکتے ہیں؟

اوڈیسی کے بارے میں ایسی باتیں کہنے کی ایک اور وجہ بھی ہے۔ اور وہ یہ ہے تاکہ تم سمجھ سکو کہ جذباتی قوت کی کمزوری کس طرح شاعروں اور نثر نگاروں کو کردار کے مطالعہ کی طرف لے جاتی ہے۔ کیونکہ یہ اور اسی قسم کی اور باتیں جیسے اوڈی سیس کی گھریلو زندگی کا نقشہ، کردار نگاری کے نقطۂ نظر ہی سے پیش کی گئی ہیں۔ اثر کے اعتبار سے ان سے کردار کی کامیڈی ظہور میں آتی ہے۔

دسواں باب

مواد کا انتخاب اور اس کی تنظیم

اس کے بعد ہمیں غور کرنا چاہئے کہ آیا کوئی اور چیز بھی ہے جو طرز کی علویت کو جنم دیتی ہے؟ کیونکہ ہم قدرتی طور پر تمام چیزوں سے کچھ ایسے عناصر منسوب کرتے ہیں جو ان چیزوں کے باطن میں (ان کے جوہر میں) پنہاں ہوتے ہیں۔ اس لیے اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ہمیں علویت کا ایک ماخذ، ان عناصر کے سب سے زیادہ دلکش حصے کے صحیح انتخاب، اور ان عناصر کو ایک دوسرے سے اس طرح پیوست کرنے کی صلاحیت میں ملے گا جس سے ایک متحد زندہ وجود پیدا ہو سکے۔ کیونکہ ایک مصنف سامعین کو اپنے مواد کے انتخاب سے متاثر کرتا ہے، دوسرا مصنف خیالات کے مجموعی تاثر سے جس کا وہ انتخاب کرتا ہے۔ مثال کے طور پر سیفو اپنی شاعری میں، ان جذبات میں سے جو عشق کے ساتھ حقیقی زندگی میں وابستہ ہوتے ہیں، ہمیشہ ایسے جذبات کا انتخاب کرتی ہے، جو عاشق کے اضطراب وجنون سے تعلق رکھتے ہیں۔ اور جانتے ہو وہ اپنا کمال کہاں دکھاتی ہے؟ اس ہنرمندی میں جس سے وہ ان جذبات کے انتہائی گہرے اور شدید اظہار کو چنتی اور ایک جان کرتی ہے:

''وہ مجھے دیوتا کا ہم پلہ معلوم ہوتا ہے۔ وہ شخص جو بالکل تمہارے سامنے بیٹھا ہے۔ تمہاری آواز کے شیریں نغمے اور تمہاری ہنسی کی دلکشی کو سن رہا ہے۔ یہی ہے جو میرے دل کو میرے سینہ میں تڑپا دیتا ہے۔ کیونکہ اگر میں ذرا دیر کے لیے تجھے دیکھوں تو مجھے اپنی آواز پر قابو نہیں رہتا اور میری زبان بے کار ہو جاتی ہے اور ایک نازک شعلہ میری کھال پر دوڑنے لگتا ہے۔ نہ میں اپنی آنکھوں سے دیکھ سکتی ہوں اور میرے کان شور وغل سے بھر جاتے ہیں۔ پسینہ بہنے لگتا ہے اور مجھ پر لرزہ طاری ہو جاتا ہے اور میں گھاس سے زیادہ زرد پڑ جاتی ہوں۔ میری قوت جواب دے جاتی ہے اور مجھے معلوم ہوتا کہ میں موت کے قریب ہوں''۔

کیا تمہیں اس بات پر تعجب نہیں ہوتا کہ وہ بیک وقت اپنی روح اور جسم، کان، زبان، آنکھ اور رنگ کو ایسے آواز دیتی ہے گویا یہ سب چیزیں اس سے الگ ہوگئی ہیں اور کسی دوسرے کی ہوگئی ہیں۔ کس طرح متضاد چیزوں کو ملا کر وہ جلتی ہوئی حالت میں، منجمد ہو جاتی ہے اور کس طرح اپنے حواس کھو کر وہ صحیح الدماغ بھی رہتی ہے؟ کیونکہ یا تو وہ دہشت زدہ ہے یا مرنے کے قریب

ہے۔ اور یہ سب اس لیے کیا گیا ہے کہ صرف ایک جذبہ نہیں بلکہ جذبوں کا جمگھٹا دکھایا جائے۔ اسی قسم کے جذبات عاشقوں میں پیدا ہوتے ہیں مگر، جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، جذبات کی انتہائی شکلوں میں ان کا صحیح انتخاب اور پھر ایک وحدت میں ان کا امتزاج، وہ چیز ہے جس نے نظم کو امتیاز بخشا ہے۔

اسی طرح طوفانوں کے بیان میں ہومر طوفانوں کے سب سے زیادہ دہشت ناک پہلو چن لیتا ہے۔ ارم اسپیا کا مصنف حسب ذیل حصے کو انتہائی پُر اثر سمجھتا ہے:

''یہ بھی ہمارے ذہن کے لیے ایک عجوبہ ہے۔ سمندر کے پانی میں زمین سے دور انسان بستے ہیں۔ وہ بدنصیب لوگ ہیں کیونکہ جو تکلیف وہ برداشت کرتے ہیں، وہ شدید ہے۔ وہ اپنی نگاہیں ستاروں پر اور روح پانی پر جمائے رکھتے ہیں۔ میں سوچتا ہوں کہ کبھی کبھی وہ دیوتاؤں کی طرف ہاتھ اٹھاتے ہیں اور اپنے دلوں کو آسمان کی طرف لگا کر وہ اپنی تکلیف میں دعا مانگتے ہیں''۔

یہ ہر شخص پر ظاہر ہے کہ یہ حصہ دہشت ناک ہونے سے زیادہ رنگین ہے۔ لیکن ہومر اس تک کیسے پہنچتا ہے؟ ہم بہت سی مثالوں میں سے ایک کا انتخاب کرتے ہیں:

''وہ ان پر ایک لہر کی طرح گرا جو کرتے ہوئے بادلوں کے نیچے، طوفانی ہواؤں سے ابھر کر، ایک تیزی سے چلتے ہوئے جہاز پر، ٹوٹ پڑتی ہے۔ اور جہاز جھاگ میں گم ہو جاتا ہے اور دہشت ناک دھماکے بادبان میں شور مچاتے ہیں اور ملاحوں کی روحیں لرزا دینے والے خوف کی گرفت میں آجاتی ہیں کیونکہ وہ موت کے پنجوں سے مشکل ہی سے نکل سکتے ہیں''۔

ارانس نے اسی خیال کو اپنے مقصد کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی ہے:

''اور ایک کمزور تختہ تباہی کو روک لیتا ہے''۔

مگر اس نے اسے دہشت ناک بنانے کے بجائے نفیس اور معمولی بنا دیا ہے۔ اس کے علاوہ یہ کہہ کر کہ تختہ بربادی کو روکتا ہے اس نے خطرے کو حدود کے اندر رکھا ہے، کیونکہ بہر حال تختہ اسے روک سکتا ہے۔ برخلاف اس کے ہومر ایک لمحہ کے لیے بھی دہشت کی حد مقرر نہیں کرتا بلکہ بار بار اپنے ملاحوں کی تصویر اتارتا ہے جو ہر لہر کے آنے پر بربادی کے کنارے پہنچ جاتے ہیں۔ پھر ''موت کی گرفت سے باہر'' کے فقرے سے اس نے وہ غیر معمولی زور پیدا کر دیا ہے جو ایسے متضاد امور سے پیدا ہوا ہے، جو عام طور پر متحد نہیں ہوتے اور اس طرح اپنی زبان کو بل دے کر، گوندھ کر آنے والی تباہی کے واقعہ سے ملا دیا ہے اور زبان کی اس اختصار پسندی سے اس نے تباہی و بربادی

کی تصویر کمال کے ساتھ اُتاری ہے اور خود طرزِ ادا پر خطرے کا نقش ثبت کردیا ہے۔ ''موت کے پنجوں سے مشکل ہی سے نکل سکتے ہیں''۔ ارکی لوکس کا وہ حصہ جس میں جہاز کی بربادی دکھائی گئی ہے، زیادہ مختلف نہیں ہے اور وہ حصہ بھی، جس میں ڈیموستھنیز خبروں کو پہنچانے کا بیان کرتا ہے جو یوں شروع ہوتا ہے ''کیونکہ وہ شام تھی ''۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ مصنفین جاذب توجہ امور کو درجہ بدرجہ سامنے لاکر اور ان کو ایک ساتھ ملا دیتے ہیں اور ان میں ایسی چیزوں کو کوئی جگہ نہیں دیتے جو بے وقار، غیر سنجیدہ، سبک اور طوالت سے بھری ہوں۔ کیونکہ اس قسم کے نقائص، اس حصے کے مجموعی اثر کو اسی طرح برباد کردیتے ہیں جیسے وہ سوراخ اور روزن جو ہوا کے لیے ایسی شاندار اور خوبصورت عمارتوں میں بنا دیے جاتے ہیں جن کی مُرتب وحسین دیواریں یکسانیت کا احساس دلاتی ہیں۔

گیارھواں باب

توسیع

ایک اور خوبی، جو پہلے کی بیان کردہ خوبیوں سے وابستہ ہے، ''توسیع'' ہے یعنی جب زیرِ بحث امور یا بحث کے نکات میں حصہ در حصہ بہت سے وقفے اور نئے آغاز آتے جاتے ہیں اور عظیم فقرے اور بندشیں یکے بعد دیگرآ کر اثر میں اضافہ کرتی جاتی ہیں۔

یہ اثر یا تو ایک معمولی بات کو صنائع کی مدد سے بڑھا کر پیدا کیا جاسکتا ہے یا مبالغہ سے۔ ایسے میں چاہے واقعات یا دلائل پُر زور دیے جائیں یا واقعات کو تنظیم کے ساتھ پیش کیا جائے یا جذبات و احساسات کو برانگیختہ کیا جائے۔ ''توسیع'' کے لاتعداد طریقے ہیں لیکن بولنے والے کو ہوشیار رہنا چاہئے کہ علویت کی مدد کے بغیر، ان میں سے کوئی بھی طریقہ ایک مکمل اکائی یا وحدت نہیں بنا سکتا سوائے ترس یا تحقیر کے اظہار میں۔ توسیع کی دوسری شکلوں میں جب تم علویت کا عنصر نکال دیتے ہو تو ایسا ہی ہوتا جیسے جسم سے روح کو نکال دیا جائے۔ کیونکہ ان کی قوت، بغیر عظمت کی زندہ رکھنے والی قوت کے، بالکل باقی نہیں رہتی۔

بہرحال وضاحت کے لیے مجھے مختصراً یہ بتا دینا چاہئے کہ میرا نقطۂ نظر ان سے کس طرح مختلف ہے، جن کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے یعنی جاذب توجہ امور کو الگ کرنا اور ان کو ایک وحدت

میں تبدیل کر دینا اور کن عام باتوں میں علویت کو توسیع کے اثرات سے ممتاز کیا جانا چاہئے۔

بارھواں باب

توسیع کی تعریف

فن خطابت پر لکھنے والے مصنفین کی تعریف میرے لیے قابل قبول نہیں ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ''توسیع'' وہ زبان ہے جو موضوع کو شان وشوکت عطا کرتی ہے۔ مگر ظاہر ہے یہ تعریف علویت اور جذباتی اور مرصع طرز ادا پر بھی پورے طور پر صادق آتی ہے۔ کیونکہ یہ بھی طرز ادا میں کسی حد تک شان وشوکت پیدا کر دیتے ہیں۔ جیسا کہ میں سمجھتا ہوں ان کو اس حقیقت کے ساتھ ایک دوسرے سے علیحدہ کیا جاسکتا ہے کہ علویت ضمانت و وقار پر اور ''توسیع'' مقدار پر مبنی ہوتی ہے۔ اس طرح علویت اکثر ایک واحد خیال میں ملتی ہے جب کہ توسیع ہمیشہ مقدار اور ایک حد تک (الفاظ کی) کثرت میں ہوتی ہے۔ مختصر الفاظ میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ ''توسیع'' ان تمام چھوٹے نکات اور اتفاقی موضوعات کا مجموعہ ہے، جن کا تعلق اصل موضوع سے ہوتا ہے، یہ بحث کو بڑھاتی اور قوت عطا کرتی ہے۔ یہ ثبوت سے اس طرح مختلف ہے کہ آخر الذکر نکتہ کی توضیح کرتا ہے۔

(یہاں سے مخطوطے کے دو صفحے غائب ہیں)

انتہائی سیر حاصل اور قیمتی۔ کسی سمندر کی طرح۔ وہ (افلاطون) اکثر بڑھ کر شان و شوکت کا زبردست پھیلاؤ سامنے لاتا ہے۔ اس بات کے پیش نظر میں کہوں گا کہ جہاں تک زبان کا تعلق ہے خطیب، جذبات سے زیادہ تعلق رکھنے کی وجہ سے، زیادہ گرمی اور شدت جوش دکھاتا ہے جب کہ افلاطون، اپنے اعلیٰ وقار اور شکوہ پر مضبوطی سے کھڑا، حالانکہ وہ بھی افسردہ نہیں ہے، اس جوش جذبات کا اظہار نہیں کرتا۔

عزیز ترین ٹیرین ٹیانس! مجھے معلوم ہوتا ہے کہ انہی بنیادوں پر اگر ہم یونانیوں کو رائے دینی ہو کہ سسرو اور ڈیموستھینیز میں عظیم طرز کے اعتبار سے کیا فرق کیا جاسکتا ہے؟ ڈیموستھینیز میں وہ علویت ہے جو زیادہ تر کھردری ہے، سسرو میں روانی ہے۔ ڈیموستھینیز اپنے زور، رفتار، طاقت اور شدت کی وجہ سے گھن گرج یا بجلی کی چمک کی طرح ہے کہ جس چیز پر گرتی ہے اسے جلا دیتی ہے اور

اپنا جیسا بنا دیتی ہے۔ لیکن سسرو، میری رائے میں، ایک دور تک پھیلی ہوئی آگ کی طرح ہے جو بڑھتی ہوئی ہر چیز کو دور دور تک جلاتی چلی جاتی ہے۔ اس کے اندر مستقل اور نہ بجھنے والے شعلے کی طاقت ہے، جو جس جگہ چاہے وہاں آگ لگا سکتا ہے اور جو ایک چیز کے بعد دوسری چیز سے سلگتا رہتا ہے۔

بہر حال تم رومنوں کو اس معاملہ میں بہتر فیصلہ کرنا ہے۔ لیکن ڈیموستھینیز کی علویت اور شدت کا صحیح مقام ان حصوں میں نظر آتا ہے جہاں مبالغہ اور پُرزور جذبات ملتے ہیں اور جہاں سامعین کے قدم اُکھڑ جاتے ہیں۔ اس کے برخلاف روانی وہاں موزوں ہے جہاں اسے سیلابِ الفاظ سے بہا دینا ضروری ہو۔ یہ خطابت کے عام مواقع اور جذباتی تقریر اور موضوع سے ہٹ کر بات کرنے کے لیے مناسب ہے۔ یہ تمام بیانیہ اور رسمی تحریروں، کتبِ تواریخ اور نیچرل فلسفے اور ادب کی اسی قسم کی بہت سی دوسری قسموں کے لیے موزوں ہے۔

تیرھواں باب

افلاطون اور علویت۔ نقل

حالانکہ اب افلاطون (کیونکہ مجھے اس پر واپس آنا چاہئے) ایک خاموش دریا کی طرح بہتا ہے لیکن پر بھی وہ جاہ وجلال اور شان وشوکت حاصل کر لیتا ہے۔ تم اس کی ''جمہوریہ'' سے واقف ہو اور اس کے طریقے کو بھی جانتے ہو۔ وہ کہتا ہے ''وہ لوگ جو عقل و دانش اور نیکی کا تجربہ نہیں رکھتے اور ہمیشہ ضیافتوں اور ایسی ہی دلچسپیوں میں مصروف رہتے ہیں ظاہر ہے ادنیٰ سطح پر اتر آتے ہیں اور زندگی بھر اسی سطح پر رہتے ہیں۔ انہوں نے کبھی سچائی کی طرف نہیں دیکھا، نہ کبھی بلند اٹھے اور نہ کسی خالص اور دائمی مسرت سے ہمکنار ہوئے۔ جانوروں کی طرح وہ اپنی نگاہیں زمین پر لگائے جھکے رہتے ہیں اور اپنی چراگاہوں میں چرتے ہوئے، موٹے ہوتے ہوئے اور مجامعت کرتے ہوئے اور ان دلچسپیوں کی کم نہ ہونے والی ہوس میں وہ لوہے کے کھروں اور سینگوں سے ایک دوسرے کو ٹھوکر مارتے رہتے ہیں اور اگر ان کی ہوس پوری نہ ہو تو وہ ایک دوسرے کو مار بھی ڈالتے ہیں''۔

بشرطے کہ ہم اس کی طرف پوری توجہ دیں یہ مصنف ہمیں بتاتا ہے کہ علویت تک پہنچنے کا،

ان کے علاوہ جن کا ذکر پہلے ہو چکا ہے، ایک اور بھی راستہ ہے۔ اور یہ کس قسم کا راستہ ہے؟ یہ ماضی کے عظیم مورخوں اور شاعروں کی نقل اور پیروی کا راستہ ہے۔ میرے عزیز دوست! ہمیں یہ مقصد مستقل طور پر اپنے سامنے رکھنا چاہئے کیونکہ بہت سے مصنفوں میں دوسرے مصنفوں کی الہامی قوتوں سے ایک آگ سی لگ جاتی ہے۔ جیسا کہ ہمیں بتایا جاتا ہے کہ پیتھیا کی پجارن جب اس اسٹول (تپائی) کے پاس آتی ہے جو زمین کے اندر ایک گڑھے میں لگا ہوا ہے اور جس میں سے، یہ کہا جاتا ہے کہ آسمانی بخارات نکلتے رہتے ہیں تو وہ بھی آسمانی قوتوں سے معمور ہو جاتی ہے اور اس کے زیر اثر پیغمبرانہ باتیں اس کی زبان سے جاری ہو جاتی ہیں۔ اسی طرح (جیسا کہ وہ بھی انہیں مقدس سوراخوں میں سے نکل رہے ہیں) کچھ اثرات قدیم لوگوں کی جینیس سے ان لوگوں کی روح میں بھی داخل ہو جاتے ہیں جو اُن کی پیروی کر رہے ہیں اور ان اثرات کو قبول کر کے وہ لوگ بھی، جن میں الہامی قوت کم ہوتی ہے، ایک حد تک اپنے پیش روؤں کی شان و شوکت سے آسمانی جوش حاصل کر لیتے ہیں۔

کیا ہیروڈوٹس ہی حد سے زیادہ ہومر کی طرح کا مصنف تھا؟ نہیں۔ کیونکہ اس سے پہلے اسٹیسی کورس تھا اور آرچی لوکس تھا اور ان سب سے بڑھ کر افلاطون تھا جس نے اپنے استعمال کے لیے ہومر کے دریا سے لاتعداد ندیاں نکالیں۔ مجھے یہ بات بھی ثابت کرنی پڑتی اگر امونیس اور اس کے پیروان باتوں پر پہلے سے نہ لکھ چکے ہوتے۔

یہ طریقۂ کار سرقہ ہرگز نہیں ہے۔ یہ تو خوبصورت تصویروں، مجسموں اور دوسرے فن پاروں سے تاثرات حاصل کرنے کی طرح ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ افلاطون کے فلسفیانہ خیالات پر اتنی تازگی اور نکھار آ سکتا تھا یا وہ شاعرانہ موضوعات اور بندشوں پر اس قدر متوجہ ہو سکتا تھا اگر وہ دل و جان سے ہومر کے ساتھ، اس مقابلہ کرنے والے نوجوان کی طرح، جو تجربہ کار مشہور چیمپین سے مقابلہ کے لیے اکھاڑے میں داخل ہو رہا ہے، اول درجہ پر آنے کی کوشش نہ کرتا۔ شاید مقابلے کی خوشی میں وہ ''نقل'' کرنے کا زیادہ شوق دکھاتا ہے لیکن اس کوشش سے کچھ فائدہ ضرور حاصل کر لیتا ہے۔ کیونکہ جیسا کہ ہیسیڈ کہتا ہے ''یہ جنگ فانی انسانوں کے لیے مفید ہے'' اور فی الحقیقت شہرت کے لیے لڑنا اور فتح کا تاج پہننا ایک باعزت چیز ہے اور جیتنے کے قابل ہے، کیونکہ یہاں اپنے پیش روؤں سے ہار جانا بھی ذلت کی بات نہیں ہے۔

چودھواں باب

کچھ عملی ہدایت

بہرصورت یہ بہتر ہے کہ ہم بھی جب کسی ایسی چیز پر کام کر رہے ہوں جس میں تصور اور اظہار دونوں منصب بلند کے متقاضی ہوں تو ہمیں یہ سوچنا چاہئے کہ ہومر اسی چیز کو کیسے بیان کرتا اور کیسے افلاطون یا ڈیموس تھینیز یا تھوسی ڈائڈس اپنی تاریخ میں اسے علویت عطا کرتے؟ کیونکہ تتبع کے شوق میں اگر صدق دل سے ہم ان لوگوں کو اپنی آنکھوں کے سامنے رکھیں تو یہ عظیم لوگ ہمارے ذہنوں کو اس سطح و معیار پر لے جائیں گے جو ہم نے خود اپنے لیے مقرر کیے ہیں۔

یہ اور بھی بہتر ہوگا اگر ہم خود سے یہ سوال کریں کہ اگر ہومر یا ڈیموستھینیز موجود ہوتے تو میرے اس حصے کو سن کر کیا کہتے اور ان پر اس کا کیا اثر ہوتا؟ کیوں کہ درحقیقت یہ بڑا مشکل امتحان ہوگا کہ ہم اپنے الفاظ کو ایک ایسی عدالت اور ایک ایسے تھیٹر میں لائیں اور اپنی تحریروں کو ایسے نیم آسمانی ججوں اور گواہوں کے حضور میں تنقیح اور رائے زنی کے لیے پیش کریں۔

یہ اور بھی اچھا ہوگا اگر ان سوالوں میں تم یہ سوال اور شامل کرلو کہ اگر میں یہ چیز لکھوں تو آنے والے دور میں میری حیثیت کیا ہوگی؟ لیکن اگر کوئی شخص اپنے زمانے اور دور کے فہم و ادراک سے بالاتر کوئی بات کہنے سے ڈرتا ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اس کے ذہنی تصورات نامکمل اور مبہم ہیں اور اس کا نتیجہ کچھ بھی برآمد نہیں ہوگا، کیونکہ وہ کسی طرح بھی اس کمال پر نہیں پہنچا ہے کہ آنے والے دور میں اس کی شہرت یقینی ہو۔

پندرھواں باب

امیجری اور قوتِ تخیل

میرے پیارے بچے! وقار، شان و شکوہ اور متاثر کرنے والی قوتیں زیادہ تر تمثال (Images) سے پیدا ہوتی ہیں کیونکہ یہی وہ چیز ہے جسے کچھ لوگ ذہنی تصویروں کی ترجمانی کا نام

دیتے ہیں۔ عام طور پر ''امیج'' کی اصطلاح خواہ وہ کسی ذریعہ سے پیدا ہوتی ہو، ذہنی تصور کے لیے استعمال ہوتی ہے اور ذہنی تصور قوتِ گفتار (زبان) کو جنم دیتا ہے۔ لیکن مروجہ استعمال میں یہ لفظ ان حصوں کے لیے استعمال ہوتا ہے جن میں اپنے محسوسات کی سطح پر آ کر تم یہ سمجھتے ہو کہ جس چیز کو بیان کر رہے ہو، اسے اپنی آنکھوں سے بھی دیکھ رہے ہو اور اپنے سامعین کو بھی دکھا دیتے ہو۔ تم نے غور کیا ہوگا کہ مقرر کے لیے امیجری کے کچھ اور معنی ہیں اور شاعر کے لیے اس کے کچھ اور معنی ہیں یعنی شاعری میں اس کا مقصد احساسات کو متاثر کرنا ہوتا ہے اور تقریر میں اپنے بیان کی واضح تصویر پیش کرنا ہوتا ہے، حالانکہ دونوں صورتوں میں احساسات کو ابھارنے اور حرکت میں لانے کی ہی کوشش کی جاتی ہے:

''ماں میں تجھ سے التجا کرتا ہوں کہ میرے پیچھے خون سے لتھڑی اور سانپ کی طرح کی بڑھیوں کو نہ لگاؤ۔ وہ دیکھو۔ وہ دیکھو۔ وہ آ رہی ہیں۔ میری طرف جست لگا رہی ہیں''۔

(یوری پیڈس۔ اورلیس ٹس: ۲۵۵-۲۵۷)

اور پھر،

''آہ! وہ مجھے مار ڈالے گی۔ میں بھاگ کر کدھر جاؤں''۔

(یوری پیڈس۔ ایفی جینیا ان ٹورس، ۲۹۱)

ان اقتباسات سے معلوم ہوتا ہے کہ خود شاعر نے غضب ناکی کو اپنی آنکھ سے دیکھا ہے اور اپنے سامعین کو بھی وہ سب کچھ دکھا دیتا ہے جو اس نے اپنی قوت تخیل سے دیکھا ہے۔

یوری پیڈس جنون اور محبت کے ان دو جذبوں کو ایسا اثر دینے کے لیے، اپنی اعلیٰ ترین قوتیں صرف کرتا ہے اور وہ، میرا خیال ہے، ان دونوں کو پیش کرنے میں بمقابلہ دوسرے جذبوں کے نہایت کامیاب ہے حالانکہ وہ تخیل کی دوسری دنیاؤں پر حملے کرنے سے بھی نہیں ڈرتا۔ وہ فطری شان و شوکت کو حاصل کرنے میں بہت پیچھے رہ جاتا ہے تاہم وہ بہت سے مقامات پر اپنی جینیس کو ایسی بلندیوں تک لے جاتا ہے اور جہاں تک علویت کا تعلق ہے، ہومر کے الفاظ میں ہر بار:

''وہ اپنی دُم سے دونوں طرف اپنی پسلیوں اور کوکھ کو مارتا ہے اور خود کو لڑنے پر آمادہ کرتا ہے''۔ (ایلیڈ: ۲۰، ۱۷۰-۱۷۱)

مثال کے طور پر جب سورج فیتھن کے ہاتھ میں لگام دے دیتا ہے تو وہ کہتا ہے:

''اور جب تم (گاڑی) چلا رہے ہو تو لیبیا کے آسمان پر جانے کی جرأت نہ کرو کیونکہ نمی

نہ ہونے کی وجہ سے وہ تمہارے پہیوں کو جلا دے گا''۔

اور آگے چل کر وہ کہتا ہے:

''لیکن سات پلیڈس کی طرف اپنا رُخ کرو۔ اور یہ سن کر لڑکے نے لگام پکڑی اور اپنے پر والے جوڑے (جانوروں کے) کو مہمیز لگائی اور وہ اڑ کر آسمان کے بادلوں کے کناروں تک پہنچ گئے۔ اور اس کے پیچھے ''ڈوگ ستاروں'' کی پیٹھ پر ٹانگیں چیرے بیٹھا اس کا باپ اپنے بیٹے کو ہدایت کرتا جاتا تھا۔ ''ادھر ہانکو۔ اب ادھر اپنا رتھ لے جاؤ۔ اس طرف''۔

(یوری پیڈس فیتھن)

اب کیا تم یہ نہیں کہو گے کہ شاعر کی روح رتھ میں لڑکے کے ساتھ جا رہی ہے۔ خطرے میں اس کے ساتھ ہے اور گھوڑے کے ساتھ اڑ رہی ہے۔ کیونکہ وہ ایسی ''امیج'' ہرگز قائم نہیں کر سکتا تھا اگر وہ شانہ بشانہ ان آسمانی سرگرمیوں کے ساتھ نہ چلتا۔ یہی چیز ان الفاظ میں ملتی ہے جو اس نے کیسینڈرا سے کہے:

''تاہم تم ٹرائے والو، گھوڑوں سے محبت کرنے والو......''۔

ایسی کیلس بھی ''تھیبس کے خلاف سات'' میں ہیرواک (Heroic) تمثال (Images) پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے، جب وہ کہتا ہے:

''سات بے پناہ سورما سرداروں نے ایک بیل کی گردن اپنے لوہے کی گگر والی ڈھال پر کھودی اور اپنے ہاتھوں پر بیل کا خون مل کر جنگ اور تباہی، دہشت اور خون کے عاشق کی قسم کھائی''۔

یہاں مل کر وہ بے رحم موت کی قسم کھاتے ہیں۔ بعض اوقات ایس کیلز ایسے خیالات پیش کرتا ہے جو ادھورے، خام اور سخت ہوتے ہیں لیکن یوری پیڈیس اس کی پیروی کے شوق میں خطرناک حد تک اسی غلطی کے بہت قریب آ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ایس کیلیز، ڈائنوسس کی آمد پر، لائی کرگس کے محل کے بارے میں خلافِ معمول الفاظ استعمال کرتا ہے گویا وہ الہامی اثر میں ہے۔

''پھر وہ گھر وجد میں آ گیا ہے اور چھت باکی دیوتا کے جوشِ نشہ میں آ گئی ہے''۔

یوری پیڈس نے یہی خیال ذرا دھیمے انداز میں ادا کیا ہے:

''اور سارے پہاڑ نے باکی دیوتا کے جوشِ نشہ میں شرکت کی''۔

سوفوکلیز نے بھی، اوڈیپس کی موت کے بیان میں جب کہ وہ خود کو آسمانی نشانیوں میں

دفن کر دیتا ہے، کمال کی امیجری پیش کی ہے اور اس بیان میں کہ کیسے یونانیوں کی روانگی کے موقع پر جو کہ جہازوں پر جا رہے ہیں اکیلیس خود کو اس کے مقبرے کے اوپر کھڑا ہوا دکھاتا ہے۔ یہ ایک ایسا سین ہے جسے ''سیمون آئڈلیس'' سے بہتر طور پر کسی نے پیش نہیں کیا۔

لیکن ساری مثالیں دینا غیر ضروری ہوگا۔ بہر حال جیسا کہ میں نے کہا ہے کہ وہ باتیں جو اس سلسلے میں شاعروں نے بیان کی ہیں رومانی مبالغے کا اظہار کرتی ہیں اور ہر جگہ قیاس کی حدوں سے گزر جاتی ہیں جب کہ مقرر کی امیجری کی بہترین صفت یہ ہے کہ وہ ہمیشہ حقیقت اور سچائی سے ہم آہنگ رہتی ہے۔ جب کبھی زبان کی بناوٹ شاعرانہ اور افسانوی ہو جاتی ہے اور مختلف قسم کی ناممکنات میں پڑ جاتی ہے تو اس قسم کا انحراف تعجب خیز اور غیر فطری معلوم ہوتا ہے۔ ہمارے آجکل کے بہترین مقرر مثال کے طور پر غضب ناکی پر زور دیتے ہیں۔ خدا کی پناہ یہ معلوم ہوتا ہے گویا وہ مقرر نہیں بلکہ ٹریجیڈی لکھنے والے ہیں اور حالانکہ وہ نفیس لوگ ہیں، وہ یہ بھی نہیں سمجھ سکتے کہ جب اوریس ٹیس کہتا ہے:

''دور ہو جاؤ کیونکہ تم مجھ سے انتقام لینے والی غضب ناکیوں میں سے ایک ہو، جو میری کمر پکڑ کر مجھے اندر جہنم میں دھکیل دے''۔

وہ یہ تصور اس لیے کر رہا ہے کیوں کہ وہ پاگل ہے۔

تو پھر امیجری کا، جب وہ خطابت میں استعمال کی جاتی ہے، کیا اثر ہوتا ہے؟ دوسری چیزوں کے علاوہ وہ تقریروں میں انتہائی جذبہ وقوت کو داخل کر دیتی ہے لیکن جب وہ استدلالی حصوں میں استعمال ہوتی ہے تو وہ نہ صرف سننے والوں کو ترغیب دلاتی ہے بلکہ ان پر غلبہ بھی حاصل کر لیتی ہے۔

ایک مثال لیجیے۔ ڈیموستھینیز کہتا ہے فرض کیجیے کہ اس وقت صحن میں ایک شور سنائی دے اور کوئی ہمیں بتائے کہ جیل خانہ توڑ دیا گیا ہے اور قیدی فرار ہو رہے ہیں تو کوئی بوڑھا یا جوان اتنا غیر ذمہ دار نہیں ہوگا کہ ایسے موقع پر مقدور بھر مدد نہ کرے۔ اور اگر کوئی آئے اور ہم سے کہے کہ فلاں شخص ہے جس نے قیدیوں کو کھول دیا ہے تو اس شخص کو بغیر سنے ہی مار دیا جائے گا۔ پھر یقیناً ہیراڈیس کا نام آتا ہے جس پر اس وقت مقدمہ چلایا گیا تھا جب اس نے زبردست شکست کے بعد، غلاموں کو آزاد کرنے کی تجویز پیش کی تھی۔ اس کا جواب یہ تھا کہ وہ خود اس کا وکیل نہیں تھا جس نے یہ عمل کیا بلکہ کارونیا کی لڑائی سے یہ نتیجہ نکلا تھا۔ یہاں مقرر نے ایک ہی وقت میں ایک ایسا استدلال

پیش کیا اور اپنے تخیل کو اس طرح استعمال کیا کہ اس کا ''خیال'' ترغیب کی حدوں سے آگے بڑھ گیا۔ اس قسم کے معاملات میں ہمارے کان ہمیشہ، کسی فطری قانون کے زیر اثر، زیادہ مضبوط عنصر کو پکڑ لیتے ہیں یہاں تک کہ ہم کسی حقیقت کے بیان سے ہٹ کر حیرت انگیز امیج کی طرف آ جاتے ہیں اور استدلال ذہانت کی چمک دمک کے نیچے چھپ جاتا ہے۔ یہ بے سبب نہیں ہے کہ ہم اس طرح متاثر ہوتے ہیں، کیونکہ جب دو قوتیں مل کر ایک اثر کو قائم کرتی ہیں تو بڑی قوت ہمیشہ کم قوت کی صفت کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔

میں خیال کی علویت کی بحث اور یہ بتانے میں کہ دماغ کی عظمت نقل یا امیجری پر مبنی ہے، کافی دور نکل گیا ہوں۔

سولھواں باب

صنائع: التجا

اب ہم اس مقام پر پہنچے ہیں جسے میں نے ''صنائع'' کے لیے وقف کیا ہے، کیونکہ صنائع بھی، جب ان کا مناسب استعمال کیا جائے، کافی حد تک، جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، عظمت وشکوہ میں اضافہ کرتے ہیں۔ لیکن چونکہ یہ ایک محنت طلب اور ختم نہ ہونے والا کام ہوگا اگر ان کا یہاں تفصیل سے مطالعہ کیا جائے اس لیے میں اپنے استدلال اور دعوے کو قائم کرتے ہوئے ان میں سے صرف چند کا ذکر کروں گا جو دراصل طرز کی عظمت وشکوہ سے تعلق رکھتے ہیں۔

مندرجہ ذیل حصے میں ڈیموستھینیز اپنے لائحہ عمل کی حمایت میں ایک استدلال لاتا ہے۔ ایسا کرنے کے لیے قدرتی طریقہ کار کیا تھا؟ ''تم غلط (راستے پر) نہیں تھے۔ تم لوگ جنہوں نے یونان کی جدوجہد آزادی کا بیڑہ اٹھایا اور جس کی مثال تم لوگوں نے اپنے گھر میں بھی قائم کی۔ کیونکہ وہ لوگ جو مارتھان کی جنگ میں لڑے غلطی پر نہیں تھے۔ نہ وہ لوگ جو سلامس میں لڑے اور نہ وہ جو پلاٹیا میں لڑے۔ لیکن جب ایک آسمانی جوش وخروش اور خود فوئبس کے الہام کے زیر اثر، اس نے یونان کے سرداروں کی قسم کھائی''۔ ''میں ان لوگوں کی قسم کھا کر کہتا ہوں جو جنگ مارتھان کا حملہ برداشت کر گئے۔ یہ نہیں ہوسکتا کہ تم غلطی پر تھے'' تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ ''التجا'' کا یہ کنایہ استعمال

کر کے جسے میں ''پکار'' کا نام دیتا ہوں اس نے یہ کہہ کر اپنے اسلاف کو دیوتا بنا دیا کہ ہم ایسے مرنے والوں کی قسم بھی دیوتاؤں کی طرح کھا سکتے ہیں۔ اس نے فیصلہ کرنے والوں کے اندر ان لوگوں کی روح پیدا کر دی جو خطرے کے روبرو کھڑے تھے اور اپنے دلائل کے قدرتی بہاؤ کو اعلیٰ عظمت میں تبدیل کر دیا اور اس میں ایمان کی قوت اور ایسا جوش پیدا کر دیا جو اَن سنی اور غیر معمولی قسموں سے پیدا ہوتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اس نے اپنے سامعین کے ذہنوں میں وہ الفاظ بھی ڈال دیے جو تریاق یا علاج کا کام کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ اس تعریف سے خوش ہو کر وہ لوگ فلپ کے خلاف جنگ میں بھی ویسا ہی فخر محسوس کرنے لگے جیسا کہ انہوں نے مارتھان اور سلامس کی فتوحات پر کیا تھا۔ ان تمام ذرائع سے وہ اپنے سامعین کو اس صنعت اور کنایہ کے استعمال سے، اپنے ساتھ بہا لے گیا۔

یہ کہا جاتا ہے کہ ڈیموستھینیز نے اس قسم کی مثال یوپولس سے لی:

''قسم ہے اس جنگ کی جو میں نے مارتھان میں لڑی، ان میں سے کوئی بھی میرے دل کو پریشان نہ کرے گا اور اس کی قیمت ادا نہ کرے گا''۔

مگر یہاں قسم کھانے میں کوئی شان نہیں ہے۔ ہمیں موقع و محل، طور طریقہ، حالات اور مقصد کو بھی پیش نظر رکھنا چاہئے۔ یوپولس میں قسم کے سوا کچھ بھی نہیں ہے اور یہ قسم بھی ایتھنز کے لوگوں کے سامنے اس وقت کھائی گئی جب وہ خوشحال تھے اور انہیں کسی ڈھارس یا تسلی تشفی کی ضرورت نہیں تھی۔ علاوہ ازیں شاعر نے اپنی قسم میں سورماؤں کو دیوتا نہیں بنایا تا کہ وہ اپنے سامعین میں ان کی شجاعت کے بارے میں اعلیٰ رائے پیدا کر سکتا بلکہ وہ ان لوگوں سے الگ ہو گیا جنہیں ایک بے جان چیز یعنی ''جنگ'' کا دھکا لگا تھا۔ ڈیموستھینیز کے ہاں قسم ایسے لوگوں کے سامنے کھائی گئی ہے جو شکست اٹھا چکے ہیں تا کہ ایتھنز والے کیورونیا کو اپنی زبردست تباہی نہ سمجھتے رہیں اور اسی کے ساتھ، جیسا میں نے کہا، یہ اس بات کا ثبوت بھی ہے کہ ایسا کرنے میں کوئی غلطی بھی نہیں کی گئی ہے۔ یہ ایک مثال ہے۔ قسم کی تاثیر کا ایک ثبوت ہے۔ ایک تعریف اور ایک نصیحت ہے۔ اور چونکہ مقرر پر ایک اعتراض کیے جانے کا امکان بھی تھا (کہ لوگ کہتے) ''تم ایسی شکست کا ذکر کر رہے ہو جو تمہاری پالیسی سے ظہور میں آئی تھی مگر اب تمہاری قسم فتح کی بات کرتی ہے'' اور جو کچھ وہ آگے کہتا ہے وہ اپنے بچاؤ کے پہلو کو نظر میں رکھتا ہے اور یہ بتانے کے لیے کہ تخیل کی رنگ رلیوں میں بھی سنجیدہ رہنے کی ضرورت ہے، وہ ہر لفظ کو ناپ تول کر استعمال کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''وہ لوگ جو مارتھان کی جنگ میں پیش پیش تھے اور وہ لوگ جو جہازوں پر سوار ہو کر سالامس اور آرٹی می سیم کی

جنگ میں لڑے اور وہ لوگ جو پلاٹیا کی جنگ میں شانہ بشانہ کھڑے رہے''۔ وہ ''فاتحوں'' کا کہیں ذکر نہیں کرتا۔ وہ ہر جگہ ہوشیاری کے ساتھ نتیجے کے اظہار سے پہلو تہی کرتا ہے۔ کیونکہ وہ نتیجہ اچھا تھا اور کائے رونیا میں جو کچھ ہوا تھا اس سے بالکل مختلف تھا۔ اس طرح وہ اعتراضات کو پہلے سے بھانپ لیتا ہے اور اپنے سامعین کو اپنے ساتھ بہا لے جاتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''اے ایسکی نس! ان سب کو جنہیں حکومت نے احترام واہتمام سے دفن کیا نہ صرف ان کو ہی جو کامیاب ہوئے''۔

سترھواں باب

صنائع اور علویت

میرے عزیز دوست! اس معاملے میں مجھے اپنی اس رائے کا ضرور اظہار کرنا چاہیے جو بہت اختصار کے ساتھ بیان ہوگی۔ یعنی اپنی کسی بنیادی صفت کی وجہ سے صنائع ''علویت'' وقوت عطا کرتے ہیں اور پھر خود اس سے تقویت حاصل کرتے ہیں۔ میں بتاؤں گا یہ عمل کہاں اور کیسے ہوتا ہے؟ صنائع کا بے تکا استعمال خاص طور پر شبہ میں ڈال دیتا ہے اور چھپے ہوئے پھندوں، سازشوں اور مغالطوں کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ یہ صحیح ہے جب تقریر کسی مطلق العنان فیصلہ کرنے والے کے سامنے کی جارہی ہو اور خاص طور پر آمروں، بادشاہوں یا حکام اعلیٰ کے سامنے کی جارہی ہو، کیونکہ ایسے لوگ اگر انتہائی تجربہ کار مقرر کے صنائع اور کنایوں کو سمجھ لیں تو وہ، ایک بچے کی طرح، ایک دم سے غصے میں آجاتے ہیں۔ (صنائع کے) مغالطے کو اپنی توہین سمجھ کر وہ بعض اوقات بالکل وحشی ہوجاتے ہیں اور اگر وہ اپنے غصے پر قابو پا بھی لیں پھر بھی وہ تقریر کے ترغیبی اثر سے دور ہوجاتے ہیں۔ اس طرح صنائع اس وقت زیادہ موثر ہوں گے جب اس بات کا پتا نہ چلے کہ یہ صنائع ہیں۔

اس لیے علویت اور قوی احساس کا اظہار، صنائع سے پیدا ہونے والے شبہ کے خلاف، حیرت انگیز حد تک، ایک مفید تریاق ہے۔ ہنرمندی کی تدبیر نظروں سے اوجھل رہتی ہے اور اسی کے ساتھ حسن اور علویت سے متعلق ہوجاتی ہے اور تمام شبہات غائب ہوجاتے ہیں۔ اس کی مناسب مثال وہ اقتباس ہے جس کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے ''میں مارتھان کے لوگوں کی قسم کھاتا ہوں'' مگر مقرر نے کس ذریعہ سے اپنی صنعت کو چھپایا ہے؟ ظاہر ہے کہ اپنی ذہانت کی چمک سے۔ کیونکہ جس

طرح مدھم روشنی سورج کی چمک دمک میں غائب ہو جاتی ہے اسی طرح عظمت وشکوہ کی درخشانی صنائع کی تدبیروں اور حکمت کو چھپا لیتی ہے۔

ایسا ہی کچھ مصوری میں ہوتا ہے۔ حالانکہ رنگوں سے ادا کی جانے والی روشنی اور سایہ ایک ہی سطح پر برابر دکھائی دیتے ہیں مگر روشنی آنکھوں کو پہلے مسحور کرتی ہے اور نہ صرف زیادہ اہم معلوم ہوتی ہے بلکہ زیادہ قریب بھی نظر آتی ہے۔ یہی بات ادب کے ساتھ بھی ہے۔ قدرتی مناسبت سے اور ذہانت سے وہ چیزیں، جو ہمارے احساسات اور علوی تصورات پر اثر کرتی ہیں، ہمارے دل سے قریب تر ہو جاتی ہیں اور صنائع سے پہلے ہی ہماری توجہ اپنی طرف کھینچ لیتی ہیں۔ صنائع کی ہنرمندی پر پردہ ڈال دیتی ہیں اور انہیں نظروں سے اوجھل کر دیتی ہیں۔

اٹھارواں باب

صنعتِ سوال و جواب

سوالات اور جوابات کے معاملے میں ہمیں کیا کہنا ہے؟ کیا ڈیموستھینیز اپنی تقریروں کے شکوہ اور اثر کو ان صنائع کے استعمال اور تخیل پر ان کی اثر انگیزی سے بہت زیادہ نہیں بڑھا لیتا؟ ''اب مجھے بتاؤ کیا تم یہ چاہتے ہو کہ ایک دوسرے سے پوچھتے پھرو؟ کیا کوئی خبر ہے؟ کیونکہ اس سے حیرت انگیز خبر اور کیا ہو سکتی ہے کہ مقدونیا والوں نے یونان فتح کر لیا؟ کیا فلپ مر گیا ہے؟ نہیں۔ لیکن وہ بیمار ہے۔ اس سے تمہارے لیے کیا فرق پڑتا ہے؟ کیونکہ اگر اسے کچھ ہو بھی جائے تو تم دوسرا فلپ دریافت کر لو گے'' اور پھر وہ کہتا ہے ''ہمیں مقدونیا کے خلاف اپنا بیڑہ لے جانا چاہئے۔ کوئی پوچھتا ہے لیکن ہم کہاں لنگر انداز ہوں گے؟ ہمارا لڑنا ہی فلپ کے جنگی منصوبے کی کمزوریوں کو معلوم کر لے گا''۔ اگر یہ سیدھے سادے اعلانوں کی طرح بیان کیا جاتا تو یہ بالکل بے اثر ہوتا مگر، جیسا کہ ہے، سوال اور جواب کی شدت نے اور ساتھ ہی ساتھ خود اپنے اعتراضات کے اس طرح جواب دینے سے گویا وہ کسی اور کے ہیں نہ صرف (اس کے) الفاظ کی علویت میں اضافہ کر دیا ہے بلکہ ان میں گہرے عقیدہ کی لپک بھی پیدا کر دی ہے اور یہ سب عمل اس مخصوص صنعت کے استعمال سے ہوا ہے۔ کیونکہ احساس و جذبہ کا اظہار اس وقت زیادہ موثر ہوتا ہے جب وہ بولنے والے کے شعوری عمل

کا نتیجہ معلوم نہ ہو بلکہ موقع و محل سے پیدا ہوا ہو اور اس کے مطابق ہو۔ اور سوال پوچھنے اور خود ان کے جواب دینے کا یہ طریقہ احساس کی شدت کی قدرتی اور بے ساختہ اظہار معلوم ہوتا ہے۔ اس طرح وہ لوگ جن سے دوسرے سوال کر رہے ہیں بے ساختگی سے مکمل خلوص اور قوت سے جواب دینے پر از خود آمادہ ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح سوال و جواب کی صنعت سامعین کو یہ سمجھنے پر مجبور کرتی ہے کہ شعوری طور پر سوچی ہوئی ہر بات سامنے آ گئی ہے اور اسی طرح لفظوں میں بیان بھی کر دی گئی ہے۔ علاوہ ازیں حسب ذیل حصہ ہیروڈوٹس کی تحریروں میں سب سے عظیم و پر شکوہ سمجھا گیا ہے۔ اگر اس طرح......

(یہاں مخطوطے کے دو صفحے غائب ہیں)

انیسواں باب

لاعطفی یا حروف عطف کا نہ ہونا

[illegible] آتے ہیں جیسے کہ وہ جوڑنے والی کڑیوں کے بغیر ہی وجود میں آ گئے ہوں اور بولنے والے کو پیچھے چھوڑ گئے ہوں۔ زنوفون کہتا ہے ''اور اپنی ڈھالوں و بند کر کے وہ آگے بڑھے۔ لڑے۔ مارا۔ مارے گئے''۔ پھر یوری لوکس کے الفاظ ہیں:

''ہم شاہ بلوط کے جنگل سے گزرتے آئے جیسا تو نے کہا اے نامور اوڈی سیس۔ ہم نے جنگل کی وادی میں ایک خوبصورت محل دیکھا''۔

یہ فقرے، بے جوڑ مگر پھر بھی تیز۔ ایک ایسے فتنے کا تاثر دیتے ہیں جو بیک وقت الفاظ کو روکتا بھی ہے اور ابھارتا بھی ہے۔ اور شاعر نے یہ اثر لاعطفی صنعت کے استعمال سے پیدا کیا ہے۔

بیسواں باب

صنائع کا اجتماع

صنائع کا اتحاد (Combination) مشترک مقصد کے لیے عموماً ایک بہت ہلا دینے والا

اثر رکھتا ہے جب دو یا تین صناع قوت، ترغیب اور حسن میں اضافہ کرنے کے لیے آپس میں شریک ہوجاتے ہیں۔ اس طرح میڈیاس کے خلاف ڈیموستھینیز کی تقریر میں تمہیں لاعطفی کی مثالیں ملیں گی، جو صنعت تکرار اور صنعت توضیح سے گھل مل گئی ہیں۔ ''کیونکہ حملہ آور بہت سی چیزیں کرسکتا ہے۔ ان میں سے کچھ کو ہارنے والا اپنے انداز، اپنے تیور اور اپنی آواز کے ذریعے کسی اور سے بیان نہ کرسکے گا۔ پھر، تاکہ تقریر، جب وہ آگے بڑھتی ہے، اپنے مخصوص اثرات کی بنا پر ساکت نہ رہ جائے (کیونکہ ساکت رہنے سے مراد اطمینان و خاموشی ہے جب کہ جذبے کے معنی، جو روح کے ہنگامے اور فساد کو ظاہر کرتا ہے، بے نظمی کے ہیں)۔ وہ فوراً صنعتِ تکرار و صنعتِ توضیح کی تازہ مثالوں کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ اپنے انداز سے، اپنے تیور سے، اپنی آواز سے جب وہ بدتمیزی سے پیش آتا ہے۔ جب وہ دشمنی دکھاتا ہے، جب وہ تمہیں گھونسوں سے مارتا ہے۔ جب وہ تمہیں غلاموں کی طرح زدوکوب کرتا ہے''۔ اس طرح مقرر وہی کرتا ہے جو ایک حملہ آور کرتا ہے۔ وہ فیصلہ کرنے والوں کے دماغ پر ضربوں پر ضربیں لگاتا ہے۔ یہاں سے بڑھ کر وہ ایک اور طوفانی حملہ کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے ''جب وہ تمہیں گھونسوں سے مارتا ہے۔ جب وہ منہ پر تھپڑ مارتا ہے۔ وہ تمہیں اُبھارتا ہے۔ یہ عمل ان لوگوں کو، جو پیروں تلے روندے جانے کے عادی نہیں ہوتے، پاگل کردیتا ہے۔ کوئی بھی شخص جو اس بات کو بیان کرے وہ اس اثر کی قوت کو نہیں دکھا سکتا''۔ اس طرح تمام وقت، حالانکہ مسلسل انحراف سے، وہ صنعتِ تکرار و توضیح کی بنیادی خصوصیات کو قائم رکھتا ہے اور اس طرح اس کی ترتیب بھی بے ترتیبی کا شکار ہوجاتی ہے لیکن اسی کے ساتھ اس کی بے ترتیبی میں مخصوص قسم کی ترتیب بھی پیدا ہوجاتی ہے۔

اکیسواں باب

حروفِ عطف: کچھ نقصانات [1]

اب اگر تم حروفِ عطف کو آسوکراٹیس اور اس کے شاگردوں کے طریقے کے مطابق استعمال کروگے ''پھر یہ بھی نظرانداز نہ کیا جائے کہ حملہ آور بہت سی چیزیں کرسکتا ہے اولاً اپنے انداز سے، پھر اپنے تیور سے، اور پھر محض اپنی آواز سے''۔ اگر تم فقرہ بہ فقرہ اسے اس طرح پھیلاؤ تو تم

دیکھو گے کہ اس جذبہ کی شدت، بے ساختگی اور اس کا زور، جو پیش کیا جا رہا ہے، حروفِ عطف کے استعمال سے گھٹتا جا رہا ہے اور آخر میں بے معنی ہو کر اپنی ساری گرمی زائل کر دیتا ہے۔ اگر تم دوڑنے والوں کو ایک ساتھ باندھ دو گے تو ان کی رفتار پر بُرا اثر پڑے گا۔ بالکل اسی طرح جذبات حروفِ عطف اور اسی قسم کے بندھنوں میں بندھنا پسند نہیں کرتے کیونکہ اس طرح وہ اپنی حرکت کی آزادی کھو بیٹھتے ہیں اور غلیل سے پھینکے ہوئے غلّے کا سا اثر بہم پہنچاتے ہیں۔

بائیسواں باب

صنعتِ عکس ترتیب تاکیدی یا صنعتِ تقلیب

ان دونوں صنعتوں کو ایک ہی دائرے میں رکھنا چاہئے۔ اس میں الفاظ یا خیالات اپنی عام ترتیب سے مختلف ترتیب میں رکھے جاتے ہیں اور اس طرح ان سے قوی جذبے کا گہرا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ ایسے لوگ ہیں جو حالتِ غصہ یا حالتِ خوف یا ناراضی یا حسد یا کسی اور احساس کے زیر اثر (کیونکہ جذبات کی لاتعداد قسمیں ہیں اور کوئی نہیں بتا سکتا کہ کتنی ہیں) بعض اوقات بے ربط ہو جاتے ہیں اور اکثر جب کہ وہ ابھی ایک بات کہہ رہے ہوتے ہیں تو بغیر کسی وجہ یا ضرورت کے دوسری بات شروع کر دیتے ہیں اور گھبراہٹ میں پھر پہلی بات پر آ جاتے ہیں گویا کوئی بگولہ ان کا پیچھا کر رہا تھا۔ تیزی سے بدلتے ہوئے مزاج سے وہ ہر سمت میں مارے مارے پھرتے ہیں۔ وہ اپنے خیالات اور الفاظ کی ترتیب بدلتے رہتے ہیں۔ اس طرح قدرتی ربط کھو کر وہ طرح طرح کے انحرافات کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح بہترین مصنف صنعتِ تقلیب کا استعمال اس طرح کرتے ہیں کہ ان کی ''نقل'' میں ایک قدرتی ترتیب کار فرما نظر آتی ہے۔ کیونکہ فن اسی وقت کامل ہوتا ہے جب وہ فطرت (نیچر) کی طرح معلوم ہو اور پھر فطرت بھی اسی وقت اپنا نقش ثبت کرتی ہے جب وہ اس فن کو چھپائے جو اس کے اندر موجود ہے۔

اس کی مثال ہیروڈوٹس میں ''ڈاؤنی سی اس فوسین'' سے دی جا سکتی ہے ''ہمارے معاملات اُسترے کی دھار پر کھڑے ہوئے ہیں ایونیا کے لوگو! خواہ ہم آزاد ہوں یا غلام یا بھگوڑے غلام۔ اس لیے اگر اب تم مصائب اٹھانے کے لیے تیار ہو تو اس میں تمہارے لیے محنت اور جانفشانی

ہے مگر تم اپنے دشمنوں پر غالب آجاؤ گے''۔ یہاں عام ترتیب یوں ہوتی ''اے ایونیا کے لوگو! اب وقت آ گیا ہے کہ تم محنت و جانفشانی سے کام لو کیونکہ ہمارے معاملات اُسترے کی دھار پر کھڑے ہیں''۔ بہرحال مقرر نے ''ایئونیا کے لوگو'' کو اس جگہ سے ہٹا دیا ہے اور خوف کے تصور سے بات شروع کی ہے گویا اس زبردست خطرے کے وقت میں اسے اپنے سامعین کو بھی متوجہ کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ مزید برآں اس نے اپنے خیالات کی ترتیب بھی اُلٹ دی ہے کیونکہ یہ کہنے کے بجائے کہ وہ محنت و برداشت کریں، جو اس کی ہدایت و تاکید کا بنیادی نکتہ ہے، وہ انہیں پہلے یہ بات بتاتا ہے کہ انہیں محنت کیوں کرنی چاہئے جب وہ کہتا ہے کہ ''ہمارے معاملات اُسترے کی دھار پر کھڑے ہیں''۔ اس طرح وہ جو کچھ کہتا ہے پہلے سے سوچا سمجھا معلوم نہیں ہوتا بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ مجبوراً یہ بات کہہ رہا ہے۔

تھیوسی ڈائڈس صنعتِ تقلیب کے استعمال میں اور زیادہ ہوشیار ہے۔ یہ ہوشیاری اس کے ہاں اس وقت نظر آتی ہے جب وہ ان اشیاء کو الگ کر دیتا ہے جو ایک، اور ناقابلِ تقسیم ہیں۔ ڈیموستھینیز، حالانکہ شعوری طور پر وہ یہ عمل اتنا نہیں کرتا جتنا تھیوسی ڈائڈس، اس قسم کی صنعت کو کثرت سے استعمال کرتا ہے اور صنعتِ تقلیب کے ذریعے وہ پوری قادرالکلامی سے تقریر کرنے کا تاثر پیدا کرتا ہے اور اس سے بھی زیادہ وہ فی البدیہہ تقریر کرنے کا تاثر دیتا ہے۔ وہ اپنے سامعین کو طویل صنعتِ تقلیب کے خطرات میں شریک کر کے اپنے ساتھ بہا بھی لے جاتا ہے۔ کیونکہ وہ اکثر جو کچھ کہتا ہے اس کے معنی کو سامنے نہیں لاتا اور اسی اثنا میں وہ ایک عجیب اور انوکھی ترتیب سے ایک خیال پر دوسرا خیال جماتا چلا جاتا ہے جو کسی بھی ذریعہ سے آجاتا ہے اور اس کی بات کے درمیان آٹپکتا ہے۔ سامعین کو یوں محسوس ہوتا ہے کہ جملے کی ساخت بس اب پارہ پارہ ہو جائے گی اور وہ خود بھی اسی خطرے میں شریک ہو جاتا ہے جس میں خود بولنے والا پڑا ہوا ہے۔ اور پھر ایک دم سے ایک طویل وقفے کے بعد وہ اس فقرے کو لاتا ہے جس کا انتظار تھا اور جہاں پر وہ انتہائی پُر اثر ہوتا ہے۔ بالکل آخر میں۔ اور اس طرح تقلیب کے استعمال کی لاپرواہی اور جسارت سے وہ ذہن کو ایک زبردست دھچکا دیتا ہے۔ میں اس صنعت کی اب اور مثالیں نہیں دیتا، کیونکہ وہ بہت ہیں۔

تیسواں باب

واحد اور جمع کی باہمی تبدیلی

وہ صنائع جن کو Polyptota [1] کہتے ہیں (اجتماع، تصریفات اور عروج کمال) ہر قسم کی علویت، جذباتی اثر اور نفاست پیدا کرنے میں زبردست مدد دیتے ہیں۔ غور کرو کہ ایک ''اظہار'' حالتِ اسم، زمانہ، ضمیر شخصی، جمع واحد اور تذکیر تانیث کے بدلنے سے کس طرح رنگا رنگ اور زندہ ہو جاتا ہے۔ واحد جمع کے سلسلے میں، میں اتنا کہوں گا کہ اظہار کے کسی حصے کی آرائشی صنعت صرف ان الفاظ سے نہیں بڑھتی جو ''واحد'' کی صورت میں ہوتے ہیں بلکہ جو غور سے دیکھنے پر ''جمع'' کے معنی دیتے ہیں جیسے ''فوراً ایک لاتعداد فوج ساحلوں پر صف آرا ہو گئی اور ایک آواز بلند کی۔ ٹنی''۔

مگر یہ بات زیادہ توجہ کے قابل ہے کہ اکثر واحد کے بجائے جمع کے صیغے کا استعمال زیادہ صوتی اثر رکھتا ہے اور مجمع کا تصور، جو جمع کے صیغہ میں پوشیدہ ہوتا ہے، ہمیں زیادہ متاثر کرتا ہے۔ اس کی مثال سوفوکلیز کے ہاں ان سطور میں ملتی ہے جو اوڈی پس نے ادا کی ہیں:

''اے شادیوں، شادیوں، یہ تم ہی ہو جس نے مجھے وجود بخشا اور مجھے پیدا کیا اور پھر اسی بیج کو روشنی میں سامنے لائیں اور باپوں، بھائیوں اور بیٹوں کو خون کے ایک رشتے میں ظاہر کیا اور دلہنوں، بیویوں اور ماؤں کو بھی اور وہ تمام غلط کاریاں جو آدمی کرتے ہیں''۔

یہ سب چیزیں ایک نام یعنی اوڈی پس سے وابستہ ہیں اور دوسری طرف جو کاسٹ کے نام سے۔ بہر حال تعدادی صنعت (جمع واحد) کا اضافہ مصائب و مشکلات کو بھی جمع بنا دیتا ہے۔

اسی قسم کی تعدادی صنعت ہمیں اس مصرع میں نظر آتی ہے ''باہر آئے بہت سے ہیکٹرز اور بہت سے سارپیڈونز بھی''۔ اور پھر افلاطون کے اس حصے میں جو ایتھنز والوں کے بارے میں لکھا گیا ہے، جس کا میں نے کسی اور تصنیف میں بھی حوالہ دیا ہے: ''کیونکہ نہ تو کوئی پیلوپس، نہ کاڈمی، نہ ایجپٹی اور ڈانائی، اور نہ وحشیوں کے کوئی دوسرے غول بہ اعتبار پیدائش ہمارے گھر میں ہمارے ساتھ

---

[1] Polyton جملوں میں ایک ہی لفظ کی مختلف تصریفات پیش کرنے کو کہتے ہیں لیکن لونجائنس اس صنعت کو ان بلیغ اثرات کے لیے بھی استعمال کرتا ہے جو واحد جمع، ضمیر شخصی، زمانہ، تذکیر تانیث میں تبدیلی کرنے سے پیدا کیے جاتے ہیں۔

شریک ہیں۔ لیکن ہم جو خالص یونانی ہیں اور نیم وحشی نہیں ہیں، یہاں بستے ہیں'' وغیرہ۔ کیونکہ یہ حقائق ناموں کے ایک ساتھ جمع ہوجانے کی وجہ سے زیادہ پُر اثر ہوجاتے ہیں۔ بہرحال یہ عمل سوائے ان مقامات کے نہیں کرنا چاہیے جہاں موضوع کو پھیلاؤ یا شدت یا مبالغہ یا جذباتیت کی ضرورت ہو۔ ان میں سے ایک کی یا ایک سے زیادہ کی۔ کیونکہ سارے جسم پر گھنٹیاں لٹکا لینا بہت زیادہ نمائشی عمل ہے۔

چوبیسواں باب

جمع کو واحد کر دینا

علاوہ ازیں اس سے متضاد عمل یعنی جمع (کے صیغہ میں ادا کیے جانے والے) خیالات کو صیغۂ واحد میں بیان کرنا بھی بعض اوقات علویت کا گہرا تاثر پیدا کرتا ہے۔ مثلاً ڈیموستھینیز یہ جملہ کہتا ہے: ''بعد میں تمام 'پیلو پونیز' (بصیغۂ جمع) اختلاف کرنے لگا''۔ ایک اور جگہ کہتا ہے ''اور جب ''فرائی نی کس' نے اپنا ڈراما ''مائی لی ٹس کی فتح'' پیش کیا تو سارا تھیٹر زار و قطار رونے لگا''۔ صیغۂ جمع کو واحد میں استعمال کرنا وحدت کا گہرا اثر پیدا کرتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں دونوں مثالوں میں گہرے اثر کی وجہ ایک ہی ہے۔ جہاں الفاظ واحد ہوتے ہیں، انہیں جمع میں تبدیل کرنے کا عمل احساس کا غیر معمولی تاثر قائم کرتا ہے۔ جہاں وہ جمع ہوتے ہیں اور ایک عمدہ آواز والے واحد سے مل جاتے ہیں تو مخالف سمت میں یہ تبدیلی حیرت کا اثر پیدا کرتی ہے۔

پچیسواں باب

زمانے (Tenses) کی تبدیلی

پھر اگر ان حالات کو جو زمانہ ماضی میں ہوئے تھے زمانہ حال میں ہوتا دکھایا جائے تو اس طرح تم اس حصے کو محض افسانوی بیان سے حقیقت میں بدل دیتے ہو۔ زنوفون کہتا ہے کہ ''کوئی شخص سائرس کے گھوڑے کے نیچے آگیا ہے اور کچل جانے پر گھوڑے کے پیٹ میں تلوار گھونپ دیتا ہے۔

گھوڑا اچھلتا ہے اور سائرس کو گرا دیتا ہے اور وہ زمین پر گر پڑتا ہے''۔ تھیوسی ڈائڈس اس صنعت کا خاص طور پر شائق ہے۔

چھبیسواں باب

ضمیر شخصی کی تبدیلی، ذاتی خطاب کا طریقہ

اسی طرح ضمیر شخصی کی تبدیلی بھی موثر ہوتی ہے اور اکثر سامعین کو یہ احساس دلاتی ہے کہ وہ خطرے کے اندر چل رہے ہیں:

''تم کہو گے کہ وہ جنگ کی پریشانی میں ملے۔ وہ سب تازہ دم اور بے خوف تھے اس طرح وہ تیزی سے جنگ میں گھس گئے''۔

پھر ارالس کا یہ حصہ:

''اس مہینے میں تم خود کو سمندر کی لہروں کے سپرد مت کرو''۔

ہیروڈوٹس بھی اس قسم کا عمل کرتا ہے: ''الی فین ٹائن کے شہر سے تم اوپر کی طرف جہاز چلاؤ گے یہاں تک کہ تم ایک مسطح میدان میں پہنچ جاؤ اور جب تم اسے پار کرلو تو تم ایک اور جہاز پر سوار ہو گے اور دو دن تک سفر کرتے رہو گے اور پھر تم ایک بڑے شہر پہنچو گے جس کا نام میرو ہے''۔ میرے دوست تم نے دیکھا کہ کیسے وہ تمہیں تخیل میں ان مقامات پر لے جاتا ہے اور سماعت کو بصارت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ایسے تمام حصے، اپنے براہ راست ذاتی طرز تخاطب کی وجہ سے، سامعین کو اس عمل کے، جو بیان کیا جارہا ہے، عین بیچ میں لے آتے ہیں۔ جب تم ایک مجمع سے نہیں بلکہ ایک فرد سے مخاطب ہو:

''لیکن تم ٹیڈیس کے لڑکے کے بارے میں نہیں جان سکتے تھے کہ وہ کن افواج کی طرف سے لڑا''۔

تو تم اسے زیادہ شدت سے متاثر کرو گے اور اسے زیادہ متوجہ کرو گے اور اس میں گہری دلچسپی پیدا کرو گے اگر تم اسے ذاتی طور پر اس طرح مخاطب کرو گے۔

ستائیسواں باب

واحد متکلم میں تبدیل کرنا

پھر بعض اوقات ایسا ہوتا ہے جب ایک مصنف کسی کردار کے بارے میں بات کرتے ہوئے اچانک اس سے الگ ہو جاتا ہے اور خود کو اس کردار کی جگہ رکھ دیتا ہے۔ اس قسم کی صنعت ایک طرح سے جذبات کا واشگاف اظہار کرتی ہے:

''اور دور تک جاتی ہوئی آواز میں ہیکٹر چیخا اور ٹروجن والوں سے کہا کہ وہ جہازوں کی مخالف سمت میں دوڑیں اور خون میں لتھڑے ہوئے مال غنیمت کو چھوڑ دیں۔ اور اگر میں دیکھوں گا کہ کوئی اپنی مرضی سے جہازوں سے دور رہتا ہے تو میں یقیناً اسے مار ڈالوں گا''۔

(ایلیڈ ۲۵، ۳۴۶-۳۴۹)

یہاں شاعر نے بیان کو خود اپنی زبان سے ادا کیا ہے جیسا کہ موزوں تھا اور پھر اچانک بغیر کسی تنبیہہ کے بے ربط دھمکی کو غصہ سے بھرے ہوئے سردار سے منسوب کر دیا۔ اگر وہ یوں کہتا کہ ''ہیکٹر نے یوں کہا'' تو یہ بے اثر ہوتا۔ اس حصے کی ہیئت میں تبدیلی، بولنے والے کی اچانک تبدیلی کو ظاہر کرتی ہے۔ اس لیے یہ صنعت ایسے موقعوں پر استعمال کرنی چاہئے جب ایک اچانک بحران مصنف کو ٹھہرنے کا موقع نہ دے بلکہ اسے ایک کردار سے دوسرے کردار پر آ جانے کے لیے مجبور کرے۔

ایک اور مثال ہیکاٹائیس میں ملتی ہے: ''سی یکس نے اس کا برا مانا اور ہیراکلس کے وارثوں کو فوراً چلے جانے کا حکم دے دیا۔ کیونکہ تمہاری مدد کرنا میرے بس میں نہیں ہے۔ اس لیے، تاکہ تم خود برباد نہ ہو جاؤ اور مجھے تکلیف پہنچاؤ، خود کو کسی اور ملک لے جاؤ''۔

''آرس ٹو جئی ٹون'' میں ڈیموستھینیز نے ذرا مختلف طریقے سے ضمیر شخصی کی تبدیلی سے جذبات کی تیزی کا اثر دکھایا ہے۔ وہ کہتا ہے ''کیا تم میں سے کوئی بھی اس بے شرم اور کمینے شخص کے ظلم و تشدد پر نفرت اور غصہ محسوس نہ کرے گا۔ جو۔ ارے تم انتہائی بدکار لوگو۔ جس کی بے تکان تقریر ایسے در اور دروازوں میں بند نہیں ہے جو کھولے جا سکیں۔۔۔''۔ نامکمل مفہوم کے ساتھ اس نے اچانک پلٹا کھایا اور اپنے غصہ کی حالت میں ایک فقرے کو توڑ کر دو شخصوں سے مخاطب ہو گیا ''جو۔

ارے تم انتہائی بدکار۔ "۔ اس طرح جب کہ اس نے اپنی تقریر کا رخ ارستو جیٹون کی طرف پھیر دیا اور معلوم ہوتا ہے کہ اس نے اسے ترک کر دیا، مگر جوش جذبات کے اس اظہار کے ساتھ اس نے اپنی تقریر کو اور زیادہ قوت کے ساتھ اس پر چسپاں کر دیا۔ یہی چیز چینی لوپ کی تقریر میں ملتی ہے:

"نامہ بر! ان اعلیٰ خاندان کے عاشقوں نے تمہیں یہاں کیوں بھیجا ہے؟ کیا دیوتاؤں کی طرح اوڈی سیس کی باندیوں کو یہ کہنے کے لیے کہ اپنا کام دھام بند کریں اور ان کے لیے ضیافت کا بندوبست کریں؟ اچھا ہوتا اگر وہ مجھ سے اظہار عشق نہ کرتے، نہ کہیں اور جمع ہوتے تاکہ یہ وقت اب ان کی آخری ضیافت کا ہوتا۔ تم لوگ جو ایک ساتھ جمع ہو گئے ہو اور ہمارا اس قدر مال ضائع کیا ہے، جو عاقل ٹیلی میکس کا مال ہے۔ کیا تم نے اپنے بچپن کے گزرے ہوئے دنوں میں اپنے باپوں سے نہیں سنا کہ اوڈی سیکس کس طرح کا آدمی تھا؟"

اٹھائیسواں باب

پیچیدہ گوئی

میرا خیال ہے اس پر کسی کو اختلاف نہیں ہوگا کہ "پیچیدہ گوئی" علویت میں اضافہ کرتی ہے۔ کیونکہ جیسے موسیقی میں غالب راگ کی شیرینی آرائشی اضافوں سے بڑھ جاتی ہے اسی طرح پیچیدہ گوئی خیالات کے براہ راست اظہار سے اکثر ہم آہنگ ہو جاتی ہے اور اس کو چار چاند لگا دیتی ہے خاص طور پر اس وقت جب وہ صرف لفاظی نہ ہو بلکہ سلیقے کے ساتھ استعمال کی گئی ہو۔

اس کی خوبصورت مثال افلاطون کی تعزیتی تقریر کے آغاز میں ملتی ہے:

"ہم نے وہ کیا ہے جس سے ان کی مناسب مدح ہوتی ہے اور یہ حاصل کر کے وہ اپنے مقررہ راستے پر جا رہے ہیں۔ ان کا ملک ان کے ساتھ ہے اور ہر شخص کے ساتھ اس کے عزیز ہیں" تم نے دیکھا کہ وہ موت کو "ان کا مقررہ راستہ" کہتا ہے اور عام رسوم کی "ادائیگی" کو وہ ایک قسم کا "عام جلوس اپنے ہم وطنوں کا" کہتا ہے۔ یقیناً اس نے یہاں اپنے تصور کی شان بڑھا دی ہے۔ کیا اس نے شروع کی سادہ زبان میں موسیقی کا اضافہ نہیں کر دیا اور پیچیدہ بیانی سے، جو راگ بھری موسیقی پیدا ہوتی ہے، اسے نہیں بھر دیا؟

پھر زنوفون کی مثال ہے ''تم محنت و مشقت کو خوش باش زندگی کا راہبر سمجھتے ہو۔ تم نے اپنے دل میں بہترین سرمایہ جمع کر لیا ہے اور جو سورماؤں کے لیے بہترین ہے۔ کیونکہ کوئی چیز تمہیں اتنا خوش نہیں کرتی جتنا کہ تعریف''۔ ''تم محنت پر راضی ہو'' کے بجائے ''تم محنت کو خوش باش زندگی کا راہبر سمجھتے ہو'' کو قبول کر کے اور باقی جملے کو اسی طرح بڑھا کر اسی تعریف کو اس نے ایک خاص قسم کے خیال کی شان عطا کر دی ہے۔ اور یہی بات ہیروڈوٹس کے بے مثال جملے کے بارے میں بھی درست ہے: ''ان سیتھیا والوں کو، جنہوں نے اس کا مندر ڈھا دیا تھا، دیوی نے ایک ایسی بیماری میں مبتلا کر دیا کہ وہ عورتیں بن گئے''۔

انتیسواں باب

پیچیدہ گوئی کے خطرے

بہرحال پیچیدہ گوئی جان جوکھوں کا کام ہے۔ یہ دوسرے صنائع سے کہیں زیادہ مشکل کام ہے، اگر اسے توازن کا خاص خیال رکھتے ہوئے استعمال نہ کیا جائے۔ کیونکہ یہ آسانی سے بے لطفی اور پھیکے پن میں بدل جاتی ہے جو بے معنی باتوں اور کند ذہنی سے مشابہہ ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افلاطون کا بھی، جو صنائع کا ہمیشہ چابکدستی سے استعمال کرتا ہے مگر کبھی کبھی بے موقع ہو جاتا ہے، مذاق اڑایا جاتا ہے۔ جب وہ ''قوانین'' میں کہتا ہے کہ ''نہ طلائی اور نہ نقرئی خزانے کو شہر میں قائم کرنے اور رہنے کی اجازت دی جائے'' نقاد کہتا ہے کہ اگر وہ لوگوں کو گلے رکھنے کو منع کرتا تو ظاہر ہے کہ وہ کہتا ''بھیڑوں والے اور بکریوں والے خزانے''۔

میرے پیارے ٹیرین ٹیانس! صنائع کے استعمال، اور علویت پر ان کے اثرات کے موضوع پر میری تقریر کافی لمبی ہوگئی ہے۔ وہ سب طرز ادا کی گرمی اور جذباتی اثر کو بڑھانے کا ذریعہ ہیں اور جذباتی اثرات علویت کی پیدائش میں اتنا ہی اہم کردار ادا کرتے ہیں جتنا کردار کا مطالعہ دلچسپی و مسرت کا باعث ہوتا ہے۔

تیسواں باب

زبان و بیان کا مناسب انتخاب

کیونکہ کسی تقریر یا مقالے میں خیال اور زبان ایک دوسرے کے تابع ہوتے ہیں ہمیں اب غور کرنا چاہئے کہ آیا کچھ اور عناصر ایسے ہیں جو زبان و بیان کے تحت آتے ہیں اور ہمارے مطالعے سے رہ گئے ہیں؟ شاید ان لوگوں کے سامنے جو پہلے سے جانتے ہیں یہ واضح کرنا فضول ہوگا کہ کس عجیب طرح سے مناسب اور بلند آہنگ الفاظ سامعین کو مسحور و متاثر کرتے ہیں؟ اور انہیں یہ بتانا بھی بیکار ہوگا کہ ایسا موزوں انتخاب سارے مقرروں اور مصنفوں کا بلند ترین مقصد ہوتا ہے۔ کیونکہ وہ بذات خود ایک طرز پیدا کر دیتا ہے، جیسا کہ بہترین مجسموں میں، بیک وقت شان وشکوہ، حسن و جمال، نرمی، وزن، قوت، زور اور ہر دوسری قابل ذکر خصوصیت جس کا آپ تصور کر سکتے ہیں، موجود ہوتی ہے۔ اسی طرح الفاظ میں بھی وہ شان پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ زندہ زبان معلوم ہوتے ہیں۔ کیونکہ وہ الفاظ جو نفاست سے استعمال ہوتے ہیں درحقیقت خیال کی روشنی ہوتے ہیں۔ تاہم ایسی شاندار زبان کو ہر جگہ استعمال کرنا مناسب نہیں ہے کیونکہ معمولی باتوں کے لیے عظیم اور شاندار زبان استعمال کرنا ایسا ہی ہے جیسے ایک چھوٹے سے بچے کے چہرہ پر ایک بڑا سا المیہ نقاب چڑھا دیا جائے۔ بہرحال شاعری میں اور......

(یہاں مخطوطے کے چار صفحے غائب ہیں)

اکتیسواں باب

مانوس زبان

... بہت زیادہ خیال انگیز اور زور دار۔ ایسا ہی آنا کریون کا جملہ بھی ہے۔ ''میں اب تھریشیا کی گھوڑی کی پرواہ نہیں کرتا''۔ اس طرح سے تھیوپومس کا غیر مانوس الفاظ استعمال کرنا تعریف کے قابل ہے کیونکہ مناسبت کی وجہ سے وہ مجھے بہت زیادہ معنی خیز معلوم ہوتا ہے حالانکہ سی سی لس کچھ وجوہ کی بنا پر اس میں غلطی نکالتا ہے۔ تھیوپومپس کہتا ہے ''فلپ میں چیزوں کو ہڑپ کر جانے کی بے

پناہ قوت تھی''۔ گھریلو الفاظ بھی بعض اوقات نفیس و اعلیٰ زبان سے زیادہ معنی خیز ہوتے ہیں کیونکہ روزمرہ کی زندگی سے لیے جانے کی وجہ سے وہ فوراً پہچان لیے جاتے ہیں اور مانوس ہونے کی وجہ سے وہ زیادہ پُر اثر ہوتے ہیں۔ اس طرح ایک ایسے آدمی کے تعلق سے جس کی لالچی فطرت ان چیزوں کو صبر و خوشی سے برداشت کرتی ہے، جو شرمناک اور گھٹیا ہیں ''چیزوں کو ہڑپ کر جانا'' کے الفاظ نہایت مناسب و واضح ہیں۔ یہی بات ہیروڈوٹس کے طرز کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے: ''کلیومی نس پاگل پن میں ایک چھری سے خود اپنے گوشت کے ٹکڑے کاٹ ڈالتا ہے۔ یہاں تک کہ اپنا اچھی طرح قیمہ بنا کر وہ فنا ہوگیا''۔ اور ''پیتھیس جہاز پر لڑتا رہا یہاں تک کہ وہ ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا''۔ یہ طرز اور یہ الفاظ ابتذال کے بالکل کنارے پر کھڑے ہیں لیکن ان کی معنی خیزی انہیں مبتذل ہونے سے بچالیتی ہے۔

بتیسواں باب

استعارہ

استعاروں کی مناسب تعداد کے بارے میں سیسی لیس ان لوگوں کا ہم خیال ہے جو یہ رائے دیتے ہیں کہ دو یا زیادہ سے زیادہ تین استعارے ایک حصے میں لائے جائیں۔ ڈیموستھینیز اس سلسلے میں بھی ایک معیار کی حیثیت رکھتا ہے۔ استعاروں کے استعمال کا مناسب موقع وہ ہے جب جذبات سیلاب کی طرح بڑھتے چلے آئیں اور بے اختیار اپنے ساتھ استعاروں کی ایک فوج لے جائیں۔ وہ کہتا ہے ''وہ لوگ جو خون میں نہائے ہوئے ہیں، جو چاپلوس ہیں، جن میں سے ہر ایک نے اپنے وطن کے اعضاء کاٹ ڈالے ہیں، جنہوں نے فلپ کے نام پر شراب پی کر اپنی آزادی رہن رکھ دی ہے اور اب سکندر کے غلام ہیں اور اپنی خوشی کو اپنے پیٹ اور اپنی رذیل ترین خواہشات سے ناپتے ہیں اور جنہوں نے اپنی خود مختار سلطنت سے اس حریت اور آزادی کو نکال پھینکا ہے جو ابتدائی دور کے یونانیوں کے لیے دیانت و کردار کا معیار تھی''۔ یہاں غداروں کے خلاف مقرر کا غم و غصہ اس کے صنائع و بدائع سے پُر اظہار پر پردہ ڈال دیتا ہے۔

ارسطو اور تھیوفراسٹس کی رائے ہے کہ مندرجہ ذیل طرزِ اظہار پُر زور استعاروں پر نرمی کا اثر قائم کرتا ہے: ''جیسا کہ'' اور ''جیسا کہ تھا''۔ ''اگر کوئی یوں کہے'' اور ''کوئی یوں ادا کرنے کی

جسارت کرے‘‘ اس قسم کے الفاظ اور طرزِ اظہار زور کو کم کر دیتے ہیں۔ میں اس بات کو مانتا ہوں لیکن اسی کے ساتھ ساتھ، جیسا کہ میں نے اس حصے میں کہا ہے جہاں میں نے صنائع پر بحث کی ہے، میرا خیال ہے کہ تند و تیز جذبات کا بروقت اظہار جب حقیقی علویت کے ساتھ ملتا ہے تو استعاروں کے زور اور تعداد کے لیے موزوں تریاق بن جاتا ہے۔ کیونکہ جذبات کا سیلاب اپنے ساتھ ہر چیز کو بہا لے جانے کی طاقت رکھتا ہے اور پُر زور امیجری کو لازمی قرار دیتا ہے۔ وہ سامعین کو استعاروں کی تعداد گننے کا موقع نہیں دیتا کیونکہ وہ مقرر کے جوش و خروش کے ساتھ ہی بہہ جاتے ہیں۔

پھر یہ بھی کہ عام باتوں کے اظہار اور بیان میں کوئی چیز ایسا امتیاز پیدا نہیں کرتی جیسا استعاروں کی مسلسل قطار پیدا کرتی ہے۔ انہی ذرائع سے زنوفون نہایت عمدگی سے انسانی جسم کے حصوں کی تصویر کشی کرتا ہے اور اس سے زیادہ آسمانی طریقے سے افلاطون یہ کام کرتا ہے۔ افلاطون کہتا ہے کہ سر ایک عبادت گاہ ہے اور گردن، سر اور سینے کو ملانے والی خاکنائے ہے اور وہ کہتا ہے کہ ریڑھ کی ہڈی کا ہر جوڑ محور کی طرح اس کے نیچے رکھا گیا ہے۔ دلکشی انسان کو گناہ کی طرف لے جاتی ہے اور زبان ذائقے کی کسوٹی ہے۔ دل رگوں کا ایندھن گھر ہے۔ وہ فوارہ جہاں سے خون اپنا پُر زور سفر شروع کرتا ہے اور وہ اپنا مستقر جسم کے محافظ خانہ میں قائم کرتا ہے۔ جسم کی مختلف نالیوں کو وہ گلی کوچے کہتا ہے۔ ’’اور دل کے دھڑکنے کے بارے میں جو اس وقت دھڑکتا ہے جب خطرہ لاحق ہوتا ہے یا جب غصہ آتا ہے۔ جب وہ آگ کی طرح گرم ہو جاتا ہے تو دیوتاؤں نے پھیپھڑے بنا کر حفاظت کا سامان پیدا کیا ہے جو نرم اور بغیر خون کے ہونے اور اندر کی طرف چھید رکھنے کی وجہ سے ایک قسم کی روک کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تاکہ جب غصہ دل میں اُبلنے لگے تو وہ ایک نرم چیز پر دھڑکے اور اسے نقصان نہ پہنچے‘‘۔ خواہشات کے مقام کا وہ عورتوں کے کمرے سے مقابلہ کرتا ہے اور غصے کو آدمیوں کے کمرے سے۔ تلی کو وہ آنتوں کا دست پاک (Napkin) کہتا ہے جس سے وہ گندے مواد سے بھر جاتا ہے اور متورم ہو کر سڑنے لگتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ’’اس کے بعد دیوتاؤں نے ہر چیز کو گوشت سے ڈھانک دیا جس کو انہوں نے نمدے کی چٹائی کی طرح لگا دیا تاکہ بیرونی حملے سے بچاؤ ہو سکے‘‘ اور اس نے خون کو گوشت کا چارہ بتایا اور مزید کہا کہ ’’غذا فراہم کرنے کے لیے انہوں نے جسم کو سیراب کیا۔ نالیاں بنائیں جیسے باغ میں بنائی جاتی ہیں تاکہ جسم میں نالیوں سے چھد کر، رگوں کی ندیاں ایسے بہتی رہیں جیسے کسی ختم نہ ہونے والے سوتے سے۔ اور جب خاتمہ آتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ، روح کے رسے بھی، جہازوں کے رسوں کی طرح ڈھیلے کر دیے جاتے ہیں اور جہاز چل پڑتا

ہے''۔ یہ اور اس قسم کے لاتعداد استعاروں کا ایک تانتا سا بندھا رہتا ہے۔ لیکن میں نے جتنی مثالیں دی ہیں، وہ یہ دکھانے کے لیے کافی ہیں کہ صنائع بدائع کی زبان شکوہِ طرز کا ایک فطری ذریعہ ہے اور یہ کہ استعارے علویت میں اضافہ کرتے ہیں اور یہ بھی کہ جذباتی اور بیانیہ حصوں میں ان کے لیے بے حد گنجائش ہوتی ہے۔

بہر حال میرے کہے بغیر بھی یہ بات ظاہر ہے کہ استعاروں کا استعمال طرزِ ادا کی دوسری خوبیوں کی طرح حدِ اعتدال سے تجاوز کر سکتا ہے۔ اس سلسلے میں افلاطون پر بھی اس بناء پر اعتراض ہوا ہے کہ وہ اکثر زبان کے شوق میں بلاضرورت استعاروں اور بے جا تمثیلوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ کہتا ہے ''کیونکہ اس بات کا اندازہ لگانا آسان نہیں ہے کہ ایک شہر جام شراب کی طرح مرکب ہو جس میں انڈیلتے وقت تیز اور اُبلتی ہوئی شراب نظر آئے لیکن جب وہ ایک ایسے دیوتا کے ذریعہ مصفا ہو جائے جو سنجیدہ ہے تو ایسی اچھی صحبت سے وابستہ ہو کر وہ بھی نفیس اور متوازن مشروب بن جاتی ہے''۔ نقاد کہتے ہیں کہ پانی کو ''سنجیدہ دیوتا'' کہنا اور ملانے کو ''مصفا'' کہنا ایک ایسے شاعر کی زبان ہے جو در حقیقت سنجیدہ نہیں ہے۔

سیسی لس نے بھی ایسے ہی نقائص نکالے ہیں اور لیسی لیس کی تعریف میں اس نے جو رسالے لکھے ہیں ان میں لیسی لیس کو افلاطون سے بہتر ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن ان رسالوں میں اس نے دو غیر تنقیدی رجحانات کو اپنایا ہے۔ حالانکہ وہ لیسی لیس کو اپنے آپ سے بھی زیادہ پسند کرتا ہے لیکن افلاطون سے اس کی نفرت لیس لیس کی محبت پر بھی سبقت لے جاتی ہے۔ بہر حال وہ بحث برائے بحث کر رہا ہے اور اس کے استدلال قابل قبول نہیں ہیں۔ کیونکہ وہ ایک مقرر کو ترجیح دیتا ہے جس کو وہ بے عیب اور کامل کہتا ہے اور افلاطون کے بارے میں اس کی رائے یہ ہے کہ اس سے اکثر غلطیاں سرزد ہوئی ہیں۔ مگر یہ حقیقت نہیں ہے اور نہ یہ کوئی ایسی چیز ہے جسے سچائی کہا جا سکے۔

تینتیسواں باب

بے نقص معمولی تخلیق سے پُرنقص علویت بہتر ہے

فرض کرو ہم کوئی ایسا مصنف لیتے ہیں جو نقائص سے پاک اور اعتراض سے بالاتر ہو۔

اس سلسلے میں، نثر اور نظم دونوں کے تعلق سے، ہم عام الفاظ میں یہ سوال کر سکتے ہیں کہ کون بہتر ہے؟ آیا وہ شان و رفعت جس میں کچھ نقائص بھی ہوں یا وہ معمولی تخلیق جو بالکل صحیح، قطعی درست اور ہر غلطی سے پاک ہو۔ ہاں اور پھر یہ بھی کہ ادب میں کیا پہلا درجہ ان تصانیف کو دیا جائے جن میں زیادہ خوبیاں ہوں یا پھران خوبیوں کو جو اپنی جگہ عظیم ہیں؟ کیونکہ یہ سوالات علویت کے مطالعے کے سلسلے میں ضروری ہیں اور ان کا جواب دینا بہر صورت ضروری ہے۔

میں یہ بات اچھی طرح جانتا ہوں کہ بہترین ذہن بھی نقائص سے پاک نہیں ہوتا کیونکہ (فکر و ادا کی) کامل صحت سپاٹ ہو جاتی ہے جب کہ شاندار طرز میں، جیسا کہ دولت کی بہتات میں ہوتا ہے، کچھ نہ کچھ لاپرواہی ضرور شامل ہوتی ہے۔ پھر بھی یقینی ہے کہ معمولی یا اوسط درجہ کی صلاحیت کے لوگ، جو کوئی خطرہ مول نہیں لیتے اور بلندیوں پر نظر نہیں رکھتے عام طور پر غلطیوں سے زیادہ پاک ہوتے ہیں جب کہ اعلیٰ قابلیت اپنی عظمت کی وجہ ہی سے خطرہ میں پڑ جاتی ہے۔ اور دوسری بات یہ ہے کہ زیادہ تر انسانوں کی وہ صفات مقبول ہوتی ہیں جو کم قابلِ تعریف ہوتی ہیں۔ غلطیوں کی یاد کے نقش گہرے ہوتے ہیں جب کہ خوبیاں جلد بھلا دی جاتی ہیں۔

میں نے خود ہومر میں بہت سی غلطیاں دیکھی ہیں اور اپنے دوسرے ممتاز ترین مصنفوں میں بھی۔ اور میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ میں ان غلطیوں کو پسند بھی کرتا ہوں۔ لیکن میں ان کو شعوری غلطیاں نہ کہوں گا بلکہ لاپرواہی کی وجہ سے ایسی اتفاقی غلطیاں یا بھول چوک، جو جینئس کی بے توجہی کی وجہ سے وجود میں آ گئی ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ اعلیٰ خوبیاں، اگر وہ کسی تصنیف میں شروع سے آخر تک نہ بھی ہوں، پھر بھی انہیں پہلا درجہ ہی دینا چاہئے۔ اگر کسی اور وجہ سے نہیں تو اس وجہ سے کہ ان سے ذہن کی عظمت ظاہر ہوتی ہے۔ اپولونیئس اپنی تصنیف ''آرگونوٹی کا'' میں ایک بے عیب شاعر نظر آتا ہے اور ''تھیوکری ٹس'' اپنی پاسٹورل (Pastoral) نظموں میں، سوائے چند ظاہری نقائص کے، بے حد کامیاب ہے۔ لیکن کیا تم اپولونیئس کے بجائے ہومر بننا پسند نہیں کرو گے؟

اور پھر کیا اراٹوس تھینیس ''اریگون'' میں، جو ایک بے نقص چھوٹی سی نظم ہے، ارکی لوکس سے زیادہ بڑا شاعر نہیں ہے جس کے اشعار اکثر بے ترتیب ہوتے ہیں مگر جن کے اندر ایک ایسی الہامی قوت محسوس ہوتی ہے جسے اصول و قواعد کے تحت لانا مشکل ہوگا؟ علاوہ اس کے کیا تم غنائی شاعر کی حیثیت سے پنڈار کے بجائے بیکی لائڈس اور ٹریجیڈی میں سوفوکلیز کے بجائے ''ای اون'' بننا پسند کرو گے؟ یہ صحیح ہے کہ بیکی لائڈس اور ای اون شائستگیٔ اُسلوب کے اعتبار سے بے عیب اور

نفیس مصنفین ہیں۔ لیکن پنڈار اور سوفوکلیز بعض دفعہ اپنے مزاج کی تندی و تیزی میں اپنے راستے کی ہر چیز کو جلاتے نظر آتے ہیں حالانکہ ان کی آگ کبھی کبھی بے وجہ بجھ جاتی ہے اور وہ تکلیف دہ سپاٹ پن کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مگر کیا کوئی باہوش انسان ای اون کی ساری تصانیف کو سوفوکلیز کے صرف ایک ڈرامے اوڈی پس کے برابر درجہ دے گا؟

چونتیسواں باب

ہائپر آئی ڈیس اور ڈیموستھینیز

اگر کسی تصنیف کی کامیابی کو صحیح معیار کے مطابق نہ پرکھا جائے تو پھر ہائپر آئی ڈیس کو ڈیموستھینیز سے بلند درجہ دینا پڑے گا۔ کیونکہ اس کے ہاں ڈیموستھینیز سے زیادہ تنوع ہے اور اس سے کہیں زیادہ خوبیاں بھی۔ اپنے فن کی ہر شاخ میں وہ تقریباً سب سے آگے رہتا ہے لیکن ہر دوڑ میں وہ اپنے فن کے بہترین لوگوں کے مقابلے میں کمتر ہے لیکن نوسکھیوں میں وہ سب سے پیش پیش نظر آتا ہے۔

ہائپر آئی ڈیس سوائے جوہرِ ذہانت کے، نہ صرف ڈیموستھینیز کی سب خوبیوں کی نقل کرتا ہے بلکہ اس نے غیر معمولی کامیابی کے ساتھ ''لائی سی اس'' کی خوبیاں اور لطافتیں بھی اپنائی ہیں۔ کیونکہ جب ضرورت ہوتی ہے تو وہ سادگی برتتا ہے اور ڈیموستھینیز کی طرح اپنے سارے خیالات ایک رنگی کے تار میں نہیں پروتا۔ اس میں کردار نگاری کی صلاحیت بھی ہے جو سادگی اور دلکشی کے ساتھ چمک اٹھتی ہے۔ پھر اس میں اچھی ذکاوت، شائستہ فقرہ بازی، طرز کی نفاست، طنز کے استعمال میں چابکدستی، لطیفوں کی کثرت بھی ہے جو ایٹک (Attic) طرز کے مطابق نہ بے مزہ ہیں اور نہ بے جا، بلکہ ہمیشہ برمحل نظر آتے ہیں۔ اس میں ہجو کی صلاحیت بھی ہے اور پھبتی اڑانے اور چبھتا ہوا مذاق کرنے کی قوت بھی، اور یہ سب کام وہ نہایت نفاست سے کرتا ہے۔ قدرت نے اسے ترس کے جذبات ابھارنے کی خاص صلاحیت عطا کی ہے۔ وہ ایک اچھا قصہ گو ہے اور الہامی طریقہ پر ضمنی بات کو نبھانے کی اعلیٰ صلاحیت رکھتا ہے جس کا اظہار وہ لیٹو کی کہانی کو شاعرانہ انداز سے بیان کرنے میں کرتا ہے۔ اور اس نے ''تعزیتی تقریروں'' میں، میں سمجھتا ہوں، سب سے زیادہ کمال دکھایا ہے۔

برخلاف اس کے ڈیموستھینیز کردار نگاری میں کمزور ہے۔ اس کے ہاں اختصار نہیں ہے اور نہ موقع کے مطابق تقریروں میں اس کے ہاں کسی روانی اور صلاحیت کا اظہار ہوتا ہے۔ عام طور پر وہ خوبیاں، جو میں نے بیان کیں، ان میں سے کوئی بھی اس میں نہیں ہے۔ جب اسے کوئی مذاق یا چبھتی ہوئی بات کہنی پڑتی ہے تو وہ دوسروں کو ہنسانے کے بجائے خود ہنسی کا نشانہ بن جاتا ہے اور جب ذرا سی دلکشی پیدا کرنا چاہتا ہے تو وہ بالکل ہی ناکام رہتا ہے۔ اگر وہ فرین یا اتھینو جینس پر مختصر تقریریں لکھنے کی کوشش کرتا تو ہم انہیں سن کر ہائپر آئی ڈیس کو زیادہ بہتر ماننے پر مجبور ہو جاتے۔ پھر بھی میری رائے میں ہائپر آئی ڈیس کی خوبیاں، خواہ وہ کتنی ہی کیوں نہ ہوں، مطلوبہ شان و رفعت سے خالی ہیں۔ ایک سنجیدہ دل شخص کی تصانیف ہونے کی وجہ سے وہ سنجیدہ ہیں اور سامعین کے ذہنی سکون کو برباد نہیں کرتیں۔ یقیناً ہائپر آئی ڈیس کا پڑھنے والا اس سے خوفزدہ نہیں ہوتا۔ لیکن جب ڈیموستھینیز لکھنے پر آتا ہے تو وہ عظیم جینئس کی خوبیاں اپنی اعلیٰ ترین شکل میں سامنے لاتا ہے: ایک عظیم گہرائی و شدت، زندہ جوش و خروش، کثرت، مستعدی اور رفتار، جہاں یہ چیزیں ضروری ہیں اور اپنی مخصوص قوت اور زور۔ ان تمام طاقتور خداداد آسمانی قوتوں پر قدرت حاصل کر کے (کیونکہ ان قوتوں کو انسانی کہنا صحیح نہ ہوگا) وہ اپنی ان خوبیوں کی وجہ سے اپنے سارے حریفوں کو نیچا دکھا دیتا ہے اور وہاں بھی انہیں شکست دے دیتا ہے جہاں وہ قوتیں درکار ہیں، جو اُس میں نہیں ہیں۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اپنی گھن گرج اور چمک سے ہر دور کے مقرروں کو مغلوب کر دیتا ہے۔ ایک گرتی ہوئی بجلی کو روکنا، بمقابلہ ڈیموستھینیز کے بے پناہ اور مسلسل سیلابِ جوش کے، کہیں زیادہ آسان ہے۔

پینتیسواں باب

افلاطون اور لائی سی اس

افلاطون اور لائی سی اس کے درمیان، جیسا کہ میں نے کہا ہے، ایک اور فرق بھی ہے۔ لائی سی اس اپنی خوبیوں کی تعداد اور بڑائی دونوں اعتبار سے افلاطون سے کمتر ہے اور اسی کے ساتھ وہ نقائص میں افلاطون سے کہیں آگے اور خوبیوں میں اس سے بہت پیچھے ہے۔

تو پھر ان دیوتاؤں کے سے دماغ رکھنے والے مصنفین میں کیا تھا جو اپنی تصنیف کی اعلیٰ

ترین پرواز کا خیال رکھتے ہوئے جزئیات کی صحت کی پرواہ نہ کرتے تھے۔ اور چیزوں کے علاوہ سب سے زیادہ یہ چیز تھی کہ قدرت نے ہم انسانوں کو ایسی مخلوق بنایا ہے کہ ہم میں پست اور ذلیل صفات نہ ہوں۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس وسیع و عریض کائنات کے اندر کسی بڑے تہوار میں حصہ لینے کے لیے اس نے ہمیں زندگی بخش دی ہے تا کہ ہم اس کی تخلیق کی ہوئی قدرت کا تماشا دیکھیں اور عزت و شہرت حاصل کرنے کی کوشش کریں اور اسی لیے شروع ہی سے اس نے ہماری روحوں میں ایک ناقابلِ تسخیر جذبہ ان چیزوں کا شامل کر دیا ہے جو عظیم ہیں اور جو ہم سے زیادہ مقدس ہیں۔ اسی وجہ سے اس جذبۂ غور و فکر کو، جو انسانی پہنچ کے دائرہ میں ہے، ساری کائنات بھی مطمئن نہیں کر سکتی۔ ہمارے فکر و خیال اکثر اس دائرے سے پرے جاتے ہیں جس میں ہم محدود ہیں اور اگر ہم زندگی کو ہر پہلو سے دیکھیں اور غور کریں کہ کیسے ہر چیز میں، جو ہم سے تعلق رکھتی ہے، غیر معمولی، عظیم اور حسین صفات نمایاں کردار ادا کرتی ہیں، تو ہم جلد اپنی تخلیق کا سبب دریافت کر لیں گے۔

یہی وجہ ہے کہ کسی قدرتی جبلت کے زیر اثر ہم ان چھوٹی ندیوں کو، خواہ وہ کتنی ہی خوبصورت، صاف و شفاف اور مفید کیوں نہ ہوں اتنا پسند نہیں کرتے جتنا دریائے نیل، ڈینیوب، دریائے رھائین اور ان سب سے زیادہ سمندر کو پسند کرتے ہیں۔ وہ چھوٹی سی آگ جو ہم خود جلاتے ہیں چاہے اس کا شعلہ کتنا ہی صاف اور جما ہوا کیوں نہ ہو ہمیں اتنا متاثر و مرعوب نہیں کرتا جتنی آسمانی آگ کرتی ہے، حالانکہ وہ اکثر تاریکی میں چھپ جاتی ہے۔ اور نہ ہم ان کو اِیٹنا کے آتش فشاں پہاڑوں سے زیادہ حیرت انگیز ہی مانتے ہیں جن کے پھٹنے سے چٹانیں اور یہاں تک کہ پورے پہاڑ باہر نکل آتے ہیں اور کبھی کبھی آگ کے دریا بہنے لگتے ہیں۔ ان حالات میں میں صرف یہ کہوں گا کہ مفید اور ضروری چیزوں کو لوگ بے قیمت اور ادنیٰ سمجھتے ہیں اور ان چیزوں کی تعریف کرتے ہیں جو غیر معمولی اور حیرت انگیز ہوتی ہیں۔

چھتیسواں باب

علویت اور ادبی شہرت

اب ان جوہر قابل رکھنے والے مصنفین کے بارے میں جن کا شکوہ ہمیشہ مفید و نفع بخش

کے سوالات سے تعلق رکھتا ہے۔ ابتداء ہی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جہاں اس درجہ کے مصنفین عیوب سے پاک نہیں ہوتے تاہم وہ انسانی سطح سے بلند ہوتے ہیں۔ ان کی تمام دوسری صفات ان صفات کے حاملوں کو انسان ثابت کرتی ہیں لیکن علویت ایک شخص کو وہاں لے جاتی ہے جہاں وہ خدا کے عظیم الشان ذہن سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ غلطیوں سے بچنا اعتراض سے بچنا ہے لیکن عظیم طرز پھر بھی تعریف کے قابل رہتا ہے۔ یہ بتانے کی ضرورت نہیں ہے کہ ممتاز مصنفین میں سے ہر ایک اپنی ناکامیوں کو عظمت کی ایک جنبش قلم سے ہموار کر دیتے ہیں اور سب سے زیادہ فیصلہ کن بات یہ ہے کہ اگر ہم ہومر، ڈیموستھینیز، افلاطون اور اپنے دوسرے عظیم ترین مصنفین کی غلطیاں نکال کر جمع کریں تو معلوم ہوگا کہ ان فتوحات کے مقابلے میں جو ان نیم دیوتاؤں نے ہر صفحہ میں حاصل کی ہیں وہ بہت کم بلکہ ہزار کا ایک حصہ بھی نہیں ہوں گی۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دور کا فیصلہ، جس کو حسد بھی غلط نہیں کہہ سکتا، یہی ہوتا ہے کہ وہ ان کو فتح کی سند دیتا ہے اور اور اسے ان کا خاص الخاص حق سمجھتا ہے اور اسے قائم رکھنے کی سعی کرتا ہے ''جب تک کہ دریا بہتے رہیں اور اونچے درخت کھڑے رہیں''۔

جہاں تک اس مصنف کا تعلق ہے جو کہتا ہے کہ ناقص کولوس پولی کلائی ٹس کے نیزہ باز سے بہتر نہیں [illegible] احتیاط پسندیدہ ہوتی ہے۔ نیچر کے کاموں میں شان و شکوہ پسند کیا جاتا ہے اور قدرت ہی نے انسان کو قوت گفتار عطا کی ہے۔ اور پھر مجسموں میں ہم انسان کی مشابہت تلاش کرتے ہیں جب کہ ادب میں، جیسا کہ میں نے کہا ہے، ہم انسان سے بالاتر کوئی چیز چاہتے ہیں۔ غرض کہ اس نظریہ کی طرف واپس ہوتے ہوئے، جس سے میں نے اپنا مقالہ شروع کیا تھا، میرا یہ خیال ہے کہ غلطیوں سے پاک ہونا فن کا نتیجہ اور طرزِ ادا کا امتیاز ہے، خواہ وہ کتنا ہی ناہموار کیوں نہ ہو۔ یہ سب کچھ دراصل جینئس کی وجہ سے وجود میں آتا ہے۔ یہ ضروری ہے کہ فن کو ہر جگہ نیچر کے ضمیمے کے طور پر استعمال کیا جائے تاکہ دونوں ایک دوسرے کے تعاون سے کاملیت تک پہنچ سکیں۔

ہمارے سامنے جو مسئلہ ہے اس کو حل کرنے کے لیے اتنا کہنا کافی ہے، مگر ہر شخص کو اپنے اپنے ذوق کا اختیار ہے۔

سینتیسواں باب

مماثلت اور تشبیہہ

استعارے سے قریب کا تعلق رکھنے والے صنائع (کیونکہ اب ہمیں اس موضوع پر واپس آنا ہے)''مماثلت'' اور ''تشبیہہ'' ہیں جو اس معنی میں مختلف ہیں ...

(یہاں مخطوطے کے دو صفحے غائب ہیں)

اڑتیسواں باب

مبالغے

... اور ایسے مبالغے ہیں جیسے ''جب تک تم اپنے دماغ اپنی ایڑیوں سے کچل نہ ڈالو''۔ لہٰذا ہمیں معلوم ہونا چاہئے کہ حد کہاں قائم کریں کیونکہ اگر کوئی حد سے گزر جاتا ہے تو مبالغہ کا اثر جاتا رہتا ہے اور اگر ایسے فقرے بہت آگے نکل جاتے ہیں تو وہ سپاٹ اور بے اثر ہوجاتے ہیں اور اکثر اوقات مطلوبہ اثر کے بجائے الٹا اثر قائم کرتے ہیں مثلاً آئی سوکریٹس اس مبالغہ کے شوق میں بے وجہ ''بچکانے پن'' میں پڑ گیا۔ اس کے ''قصیدے'' کا موضوع یہ ہے کہ ایتھنز اسپارٹا سے ان فوائد کی وجہ سے بہتر ہے جو اس نے یونانیوں کو پہنچائے لیکن شروع ہی میں وہ کہتا ہے ''علاوہ اس کے الفاظ میں وہ قوت ہے کہ وہ عظیم چیز کو ذلیل اور چھوٹی چیز کو عظمت دے سکتے ہیں۔ وہ پرانے خیالات کو نئے انداز میں ادا کر سکتے ہیں اور جو کچھ ابھی ہوا ہے اس کو قدیم رنگ میں پیش کر سکتے ہیں''۔ کوئی اس سے پوچھے کہ ''اے آئی سوکریٹس! کیا ان ذرائع سے تم ایتھنز والوں اور اسپارٹا والوں کے کارنامے ادل بدل کرنا چاہتے ہو؟'' کیونکہ قوت زبان کی مدح میں اس نے اپنے سننے والوں کے سامنے ایک تمہیدی اعلان کیا کہ خود اس پر بھی اعتماد نہ کیا جائے۔ تو پھر شاید، جیسا کہ میں نے صنائع کے سلسلے میں پہلے کہہ چکا ہوں، بہترین مبالغے وہ ہیں جو اس حقیقت کو چھپا جائیں کہ وہ مبالغے ہیں اور یہ اُس وقت ہوتا ہے جب طاقت اور جذبات کے زیر اثر وہ کسی بڑے واقعے کے سلسلے میں استعمال ہوتے ہیں جیسا کہ تھیوسی ڈائڈس نے اس سلسلے میں کیا جب اس نے سسلی میں تباہ و برباد ہوجانے والوں کا

حال بیان کیا۔ وہ کہتا ہے ''سیراکیوس والے ان پر پل پڑے اور قتل کرنا شروع کر دیا اور خاص طور پر ان لوگوں کا، جو دریا میں تھے۔ اور پانی فوراً ہی آلودہ ہو گیا لیکن اس کے باوجود اسے پیا گیا حالانکہ وہ کیچڑ اور خون سے گاڑھا ہو رہا تھا اور ان میں سے زیادہ تر لوگ سمجھتے تھے کہ اس کے لیے لڑنا چاہئے تھا''۔ کیچڑ اور خون والا پانی اور پھر بھی وہ حاصل کرنے کے لائق سمجھا جائے! یہ بات ان جذبات کی بلندی کی وجہ سے قرین قیاس ہو جاتی ہے، جنہیں حالات نے پیدا کیا ہے۔

یہی ان لوگوں کے بارے میں ہیروڈوٹس کے بیان سے ثابت ہے جو تھرمو پاکلے میں لڑے۔ وہ کہتا ہے ''اس مقام پر جب وہ اپنے خنجروں سے اپنی مدافعت کر رہے تھے ان لوگوں کو، جن کے پاس اب بھی خنجر تھے، وحشیوں نے اپنے ہاتھ اور منہ سے انہیں دفن کر دیا''۔ یہاں تم یہ پوچھ سکتے ہو کہ مسلح لوگوں سے ''منہ سے لڑنے'' اور تیروں سے ''دفن'' ہو جانا کے کیا معنی ہیں؟ لیکن یہ سن کر ہمیں یقین ہو جاتا ہے کہ واقعہ مبالغہ کے لیے نہیں لایا گیا ہے بلکہ مبالغہ بالکل فطری انداز میں واقعہ سے پیدا ہوتا ہے۔ کیونکہ جیسا کہ میں کہتا رہا ہوں کہ وہ عمل اور احساسات، جو ہمارے پیر اکھاڑ دیتے ہیں، ہر قسم کی فقرہ بازی کے لیے بہانہ بن جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ دور از قیاس ہونے لگتے ہیں تو مذاق کے تیر بھی ہنسانے کی قوت کی وجہ سے موزوں معلوم ہونے لگتے ہیں جیسا کہ اس میں:

''جو میدان اس کے سامنے تھا وہ ایک خط سے بھی چھوٹا تھا''

کیونکہ ہنسی بھی ایک جذبہ ہے اور لطف سے تعلق رکھتا ہے۔

مبالغہ کا استعمال چھوٹی چیزوں پر بھی کیا جا سکتا ہے اور بڑی چیزوں پر بھی۔ مشترک بات یہ ہے کہ واقعہ کو ذرا بڑھا چڑھا کر پیش کیا جائے۔ ایک طرح سے ہجو بھی بے حقیقت و کم مایہ چیز کو مبالغہ سے بیان کرنے کا نام ہے۔

انتالیسواں باب

مضمون نگاری یا مواد کی ترتیب

میرے دوست! ان عناصر میں سے جو علویت میں اضافہ کرتے ہیں اور جن کا ذکر میں

نے شروع میں کیا تھا ابھی پانچواں رہ گیا ہے۔ اور وہ ہے الفاظ کی موزوں و مناسب ترتیب۔ اس موضوع پر اس سے پہلے میں، اپنے مقالوں میں ان نتائج پر تفصیل سے اظہارِ خیال کر چکا ہوں، جن تک میں پہنچا تھا۔ پیشِ نظر مقصد کے لیے مجھے صرف اتنا اضافہ کرنا ہے کہ انسان کے لیے آوازوں کی ہم آہنگ ترتیب نہ صرف متاثر و لطف اندوز کرنے کا فطری ذریعہ ہے بلکہ عظمت اور جوش کا بھی طرفہ آلۂ کار ہے۔ کیا بانسری، سننے والوں کے اندر کچھ مخصوص جذبات کو برانگیختہ نہیں کرتی جو انہیں اپنے ساتھ بہالے جاتے ہیں اور آسمانی وجد سے سرشار کر دیتے ہیں؟ کیا وہ باوزن حرکت پیدا نہیں کرتی اور سننے والے کو راگ سے متاثر کر کے اسے خود اپنی حرکات کو، اس راگ کی حرکت کے مطابق، ڈھالنے پر مجبور نہیں کرتی، خواہ اس میں احساس موسیقی کتنا ہی کم کیوں نہ ہو؟ پھر ہارپ (Harp) کے سُر، جو بذاتِ خود بے معنی ہوتے ہیں، اکثر جادو کا اثر کرتے ہیں۔ کبھی آواز کے اُتار چڑھاؤ، کبھی انہیں ملانے سے اور کبھی سُروں کی ہم آہنگی سے۔

مگر یہ سب محض ظاہرہ چیزیں اور فنِ ترغیب کے جعلی سکے ہیں اور جیسا میں نے کہا انہیں انسانی فطرت کا حقیقی اظہار نہیں کہا جا سکتا۔ ''مضمون نگاری'' ایک قسم کا آہنگِ الفاظ ہے جو انسان میں پیدائش کے وقت ہی موجود ہوتا ہے اور جو نہ صرف اس کے کانوں کو بلکہ اس کی روح کو بھی متاثر کرتا ہے۔ اور یہ میرا ایمان ہے کہ وہ الفاظ، خیالات، افعال، حسن، نغمے کے لاتعداد سانچوں کو جنم دیتا ہے جو ہمارے اندر پیدا ہوتے اور پروان چڑھتے رہتے ہیں۔ پھر گوناگوں آوازوں کو ملا کر وہ سننے والوں کے دلوں میں بولنے والے کے اصل جذبے کو پیدا کر دیتا ہے اور انہیں ہمیشہ اس میں شرکت کی ترغیب دیتا رہتا ہے اور آخر میں فقروں کے ایک مجموعے کو وہ عظیم اور ہم آہنگ تعمیر میں تبدیل کر دیتا ہے۔ کیا ہمیں یقین نہیں ہے کہ اس طرح وہ ہم پر جادو کر دیتے ہیں اور ہمارے خیالات کو شان، شکوہ، متانت، اور علویت اور ہر اُس امکانی قوت کی طرف لے جاتے ہیں جو اُس میں موجود ہے اور اس طرح ہمارے دماغ پورے طور سے قابو حاصل کر لیتے ہیں۔ مگر ایسی باتوں پر اختلاف کرنا، جن پر عام اتفاق ہے، پاگل پن ہے کیونکہ تجربہ اس کا بڑا ثبوت ہے۔

ایک خیال جو علوی معلوم ہوتا ہے اور جس کی فی الحقیقت تعریف کی جانی چاہئے وہ ہے جسے ڈیموستھینیز نے اپنے محاکمہ میں پیش کیا ہے اور اس محاکمہ نے وہ خطرہ پیدا کیا ہے ''جس نے اس وقت شہر کو اپنے گھیرے میں لے لیا تاکہ وہ بالکل ایک بادل کی طرح غائب ہو جائے'' لیکن اس گونج میں آہنگ و خیال دونوں موجود ہیں کیونکہ اس کی ''ادائیگی'' کا دار و مدار پورے طور پر اس

وزن پر ہے جس میں ایک رکن بڑا اور دو رکن چھوٹے ہوتے ہیں اور جو شان وشکوہ پیدا کرنے کے لیے بہترین وزن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ''ہیرو اِک بحر'' جو معلوم بحروں میں بے حد خوبصورت بحر ہے، اسی وزن (بحر رجز) پر مبنی ہے۔ اور حقیقت میں اگر تم اسے اپنی صحیح جگہ سے ہٹاؤ گے اور کہو گے ''کہ اس محاکمہ نے، ایک بادل کی طرح، خطرے کو ہٹ جانے پر مجبور کیا''۔ یا اگر تم ایک رکن کم کردو اور کہو ''بادل کی طرح ہٹنے پر مجبور کیا'' تو تم دیکھو گے کہ کس حد تک آواز کا اتحاد علویت سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ کیونکہ ''بالکل بادل کی طرح'' کا فقرہ لمبے وزن سے شروع ہوتا ہے جو چار اوزان سے بنا ہے اور اگر تم ایک رکن کم کردو اور لکھو ''بادل کی طرح'' تو اس اختصار سے شکوہ کا اثر کم کردیتے ہو۔ اور پھر اگر تم فقرہ کو لمبا کرو اور کہو ''ہٹنے پر مجبور کیا جیسے کہ ایک بادل کو'' تو معنی وہی رہتے ہیں لیکن یہ کانوں پر وہی اثر نہیں کرتا کیونکہ آخری وزن کو طول دینے سے اس عبارت کی علویت کا زور اور جوش مجروح ہوگیا ہے۔

چالیسواں باب

جملے کی ساخت

عظیم طرز کی تشکیل کے خاص عاملوں میں مختلف عناصر کا مناسب اتحاد اسی طرح شامل ہے جس طرح انسانی جسم میں مختلف اعضاء کا اتحاد۔ کوئی بھی عضو اگر دوسرے عضو سے الگ کرلیا جائے تو اس میں کوئی خاص بات نہیں رہ جاتی، لیکن جب سب اعضاء ایک دوسرے سے متحد ہوتے ہیں تو ایک مکمل اکائی وجود میں آتی ہے۔ اسی طرح جب شکوہ کے عناصر ایک دوسرے سے الگ ہوجاتے ہیں تو وہ علویت کو بھی اپنے ساتھ ہی لے جاتے ہیں اور اسے ہر سمت میں منتشر کردیتے ہیں، لیکن جب وہ ایک زندہ وجود میں متحد ہوجاتے ہیں تو وہ مکمل اتحاد کو جنم دیتے ہیں اور ان کی آواز بلند اور صاف ہوجاتی ہے اور اس طرح جو جملے بنتے ہیں تو ان میں شکوہ، بہت سے عناصر سے مل کر، وجود میں آجاتا ہے۔ بہرحال میں نے یہ بات بڑی حد تک واضح کردی ہے کہ نظم ونثر کے بہت سے مصنفین ہیں جن میں علویت کا فطری جوہر بھی نہیں ہے اور نہ شان وشکوہ ہے اور جو زیادہ تر عام اور مقبول الفاظ، جن میں کوئی غیر معمولی بات نہیں ہوتی، استعمال کرتے ہیں مگر پھر بھی ان الفاظ کو صحیح

ترتیب میں لا کر ایک قسم کی ظاہری شان وشکوہ امتیاز اور وقار پیدا کر لیتے ہیں۔ ایسے مصنفوں میں فلیسٹس اور کبھی کبھی ارسٹوفینز اور خصوصیت سے یوری پیڈس کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

اپنے بچوں کے قتل کے بعد ہیراکلس کہتا ہے:

''میں مصائب سے کھچا کھچ بھر گیا ہوں اور اب مزید کوئی گنجائش نہیں ہے''۔

یہ زبان بالکل مبتذل ہے لیکن موقع ومحل کے مطابق ہونے کی وجہ سے عظیم ہوگئی ہے۔ اگر تم عبارت کو کسی اور طرح جوڑ دو تو یہ بات سمجھ میں آجائے گی کہ یور پیڈس اپنے خیالات کی وجہ سے نہیں بلکہ قوتِ نگارش کی وجہ سے شاعر ہے۔ ڈرسی کے بارے میں، جسے بیل سے کھینچا جا رہا ہے، وہ لکھتا ہے:

''اور جدھر بھی وہ اتفاق سے چلا اس نے فوراً اپنے ساتھ کھینچ لیے عورت یا چٹان یا شاہ بلوط، کبھی یہ کبھی وہ''۔

یہ خیال اپنی جگہ پر نہایت عمدہ ہے لیکن اس میں زیادہ قوت اس لیے آجاتی ہے کہ اس میں وزن تیز رفتار نہیں ہے یا جیسے کہ یہ پہیوں پر چل رہا ہو مگر الفاظ ایک دوسرے کو روک رہے ہیں اور وقفوں سے سہارا لے رہے ہیں اور شکوہ مضبوط بنیادوں پر قائم ہے۔

اکتالیسواں باب

علویت کی راہ میں رکاوٹیں

جہاں تک علویت کا تعلق ہے شکستہ یا ڈولتے ہوئے وزن سے زیادہ کوئی چیز بھی پست اثر نہیں رکھتی، جیسے عروضی پد (Pyrrhics) (. . ....)، ٹروکی (Trochees) (– .. .) اور ڈس کوریز (Dichorees) (– . – . . .) جو سیدھا ''رقصِ موسیقی'' کی سطح پر اُتر آتا ہے۔ کیونکہ سارے ''زیادہ موسیقانہ اسالیب'' بازاری اور بناوٹی معلوم ہونے لگتے ہیں۔ یک رنگ و یکساں جھنکار سطحی معلوم ہوتی ہے اور ہمارے احساسات کے اندر نہیں اُترتی اور اس کا بدترین پہلو یہ ہے کہ جیسے وہ نظمیں، جنہیں طائفہ گاتا ہے، سامعین کی توجہ ڈرامے کے اتار چڑھاؤ سے ہٹا کر زبردستی اپنی طرف کھینچ لیتی ہیں، اسی طرح ''زیادہ موسیقانہ اسلوب'' بھی الفاظ کے اندر چھپے ہوئے احساس و جذبہ کا ابلاغ نہیں کرتا بلکہ صرف وزن کا احساس دلاتا ہے۔ ایسا بھی اکثر ہوتا ہے کہ جب سامعین

متوقع خاتمے کو پہلے سے بھانپ لیتے ہیں اور خود ہی بولنے والے سے قطع کلامی پر آ جاتے ہیں، اور جیسا کہ رقص میں بھی ہوسکتا ہے، وہ قدموں کی رفتار کا پہلے سے اندازہ کر لیتے ہیں اور جلد ہی ختم کر دیتے ہیں۔

اسی طرح وہ عبارات جن میں شکوہ نہیں ہوتا ایسی ٹھنسی ہوئی یا چھوٹے چھوٹے الفاظ اور فقروں میں کٹی پھٹی سی ہوتی ہیں جو چھوٹے چھوٹے رکنوں میں تقسیم ہوتے ہیں اور جن سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ جیسے انہیں بغیر کسی سلیقے کے یوں ہی نیچا اونچا کر کے ایک ساتھ ختمی کر دیا گیا ہے۔

بیالیسواں باب

اختصار

اظہارِ بیان میں ضرورت سے زیادہ اختصار بھی علویت کو کم کر دیتا ہے کیونکہ طرز کا شکوہ بری طرح متاثر ہوتا ہے، اگر اسے بہت زیادہ دبا دیا جائے۔ یہ بات اس اختصار پر صادق نہیں آتی جو مناسب طریقے پر استعمال ہوا ہو بلکہ ایسا اختصار جس سے عبارت ٹکڑوں میں بٹ جاتی ہے اور اس طرح بکھر جاتی ہے۔ ضرورت سے زیادہ اختصار مطلب کو خبط کر دیتا ہے جب کہ صحیح اختصار مطلب کو مناسب موقع ادا کرتا ہے۔ دوسری طرف یہ بات بھی واضح ہے کہ طوالت پسندی بے جان ہوتی ہے کیونکہ وہ بے سبب بات کو طول دیتی ہے۔

تینتالیسواں باب

طرز کی سطحیت اور توسیع

سطحی الفاظ کا استعمال عظیم طرز کے حصوں کو بے ڈھنگا بنا دیتا ہے۔ مثلاً جہاں تک موضوع کا تعلق ہے ہیروڈوٹس نے طوفان کو حیرت انگیز طریقے پر بیان کیا ہے مگر بیان میں کچھ جزئیات ایسی بھی ہیں جو (خدا جانے) موضوع کی متانت سے لگا نہیں کھاتیں۔ مثال کے طور پر

''جب سمندر ابلنے لگا'' میں ''ابلنے'' کا لفظ اس قدر کریہہ الصورت ہے کہ علویت سے دور جا پڑتا ہے۔ پھر وہ کہتا ہے کہ ''ہوا تھک گئی'' اور ''ناخوشگوار خاتمہ ان لوگوں کا منتظر تھا جو ٹوٹے ہوئے جہاز سے چمٹے ہوئے تھے''۔ ''تھک گئی'' کا فقرہ بھونڈا ہے اور اس میں وقار نہیں ہے اور ''ناخوشگوار'' کا لفظ ایسے بڑے حادثے کے لیے ناموزوں ہے۔

اسی طرح جب تھیوپومس نے مصر پر ایرانی بادشاہ کے حملے کو بیان کیا تو چند ادنیٰ الفاظ کے استعمال سے سارے بیان کو بگاڑ کر رکھ دیا۔ وہ کہتا ہے ''کیونکہ کس شہر نے اور ایشیا کے کس قبیلے نے بادشاہ کو سفیر نہیں بھیجے؟ اور دنیا کی کون سی چیز اور فن کے کون سے حسین اور بیش بہا شاہکار تحفے کے طور پر پیش نہیں کیے گئے؟ کیا وہاں بہت سی قیمتی چادریں، عنابی، سفید اور رنگا رنگ، بہت سے سنہرے خیمے، ہر قسم کے ضروری سامان سے آراستہ، بہت سی خلعتیں اور قیمتی صوفے نہ تھے؟ پھر سونے چاندی کی نفیس منقش طشتریاں تھیں، جام و مینا جن میں سے کچھ میں جواہرات جڑے ہوئے تھے اور دوسرے ظروف سلیقے سے آراستہ تھے۔ ... ان کے علاوہ مسالوں کے برتن اور تھیلے او ربوریاں، اوراقِ پیپرس اور دوسری مفید اشیاء......''۔

یہاں تھیوپومس علویت سے بے لطف عمومیت کی طرف چلا جاتا ہے جب کہ اسے اپنی عبارت کی اثر انگیزی کو ایک بلندی عطا کرنی تھی۔ تھیلے، بوریوں اور مسالوں کو دوسرے ساز و سامان کے بیان کے ساتھ ملا کر وہ ایک باورچی خانہ کا تاثر دیتا ہے۔

عظیم حصوں میں اس وقت تک بازاری الفاظ نہیں لانے چاہئیں جب تک کہ وہ کسی مجبوری کی وجہ سے بے حد ضروری نہ ہوں۔ ہمیں وہ الفاظ استعمال کرنے چاہئیں جو موضوع کے شایان شان ہوں اور فطرت کی ''نقل'' کرتے ہوں۔ فطرت وہ عظیم فنکار ہے جس نے انسان کو بنایا ہے۔ فطرت نے ہمارے ''اعضائے مخصوصہ'' کو بالکل آنکھوں کے سامنے نہیں رکھا۔ فطرت نے ان راستوں کو جن سے ہمارا جسمانی نظام صاف ہوتا ہے امکان بھر چھپایا ہے اور جیسا کہ زنوفون کہتا ہے ''فطرت نے ان کی راہیں دور پس منظر میں جا چھپائی ہیں تا کہ ظاہری شکل و صورت کا حسن خراب نہ ہو''۔

بہر حال وہ چیزیں جو عمومیت پیدا کرتی ہیں، ان کے ذکر کی کوئی خاص ضرورت نہیں ہے کیونکہ، جیسا کہ میں پہلے بیان کر چکا ہوں، وہ صفات جو طرز میں نفاست اور علویت پیدا کرتی ہیں، ظاہر ہے کہ ان سے متضاد صفات مبتذل اور بھونڈا اثر پیدا کریں گی۔

چوالیسواں باب

خطابت وفصاحت کا زوال

میرے پیارے ٹیرین ٹیانس! تمہاری علم دوستی کے پیش نظر میں بلا جھجک اس بات کا اضافہ کروں گا کہ ابھی اس مسئلہ کا حل باقی رہ جاتا ہے جسے کسی فلسفی نے حال ہی میں پیش کیا ہے۔ وہ کہتا ہے ''مجھے حیرت ہے، جیسے کہ بلا شبہ اور بہت سے لوگوں کو بھی حیرت ہے، کہ ایسا کیوں ہے کہ ہمارے دور میں ایسے لوگ موجود ہیں جو پبلک میں آنے کے لیے نہایت موزوں ہیں، جن میں متاثر کرنے کی بے انتہا صلاحیت ہے، جو سمجھ دار، تیز اور ہوشیار ہیں اور جو ادبی جوہر سے متصف بھی ہیں مگر پھر بھی، چند کو چھوڑ کر، فی الواقع عظیم اور اعلیٰ و برتر طبیعتیں اب پیدا نہیں ہوتیں۔ ہمارے دور میں اعلیٰ و آفاقی ادب کا کال ہے''۔ آگے چل کر وہ کہتا ہے ''کیا ہمیں یہ فرسودہ رائے مان لینی چاہئے کہ جمہوریت عظیم انسانوں کی مہربان دایہ ہے اور عظیم اہل علم و فضل صرف جمہوریت ہی میں پروان چڑھتے ہیں اور اسی کے ساتھ فنا ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ آزادی اعلیٰ ذہن والے انسانوں کی قوت تخیل کو پالتی پوستی ہے اور امید کے ساتھ ان میں تخلیقی تحریک پیدا کرتی ہے اور اس کے ساتھ باہمی رقابتیں تیز ہو جاتی ہیں اور پہلا درجہ حاصل کرنے کا ولولہ بڑھ جاتا ہے۔ پھر ان انعامات سے جن کو حاصل کرنے کے دروازے جمہوریت میں سب کے لیے کھلے ہیں مقرروں کی ذہنی صلاحیتیں مشق سے مسلسل تیز ہوتی رہتی ہیں اور رگڑنے سے چمکتی رہتی ہیں اور جیسا کہ توقع کی جاتی ہے، یہ صلاحیتیں آزادی کی فضا میں پروان چڑھ کر امورِ مملکت پر روشنی ڈالنے میں مدد کرتی ہیں۔ آج کل ہم بچپن ہی سے غلامی کے سبق سیکھتے اور یاد کرتے ہیں اور پھر جس کے ہم عادی ہو جاتے ہیں۔ ہمارے دماغ شروع ہی سے غلامی کے رسوم و رواج سے رچ بس جاتے ہیں اور ہم خطابت کے انتہائی بارآور مخرج یعنی آزادی کی نعمتوں اور لذتوں سے محروم ہو جاتے ہیں اور اس طرح ہم عظیم خوشامدیوں سے زیادہ کچھ بھی نہیں ہو پاتے''۔

یہی وجہ ہے، حالانکہ دوسری صلاحیتیں ذلیل لوگوں میں بھی ہوتی ہیں، کہ آج تک کوئی غلام مقرر نہیں بن سکا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ آزادیٔ اظہار سے محروم ہوتا ہے اور وہ ایک بند تہہ خانے میں زندگی بسر کرتا ہے۔ اسے کسی وقت بھی پیٹا جا سکتا ہے اور وہ گڑگڑا کر زمین سے اٹھتا ہے۔

جیسا کہ ہومر کہتا ہے کہ ''ہماری غلامی کا دن ہماری آدھی مردانگی لے جاتا ہے'' یہی فلسفی آگے چل کر کہتا ہے کہ ''جیسے وہ پنجرے، جن میں بالشتیے یا بونے رکھے جاتے ہیں اسی نام سے انہیں موسوم کیا جاتا ہے، نہ صرف ان کی نشو ونما کو جو اُن میں قید ہیں روک دیتے ہیں اور اگر یہ بات جو میں سنتا ہوں صحیح ہے، بلکہ انہیں ان بیڑیوں اور زنجیروں سے بھی نقصان پہنچتا ہے جو ان کے جسم کے چاروں طرف بندھی ہوئی ہیں۔ اس طرح ہر طرح کی غلامی، خواہ وہ کتنی ہی منصفانہ ہو، روح کے لیے ایک پنجرے کی حیثیت رکھتی ہے، ایک عام قید خانہ''۔

بہر حال میں نے یہ بات اٹھائی ہے تو کہتا ہوں کہ ''میرے محترم! یہ آسان ہے اور انسانی فطرت کا خاصہ بھی ہے کہ حالاتِ حاضرہ میں غلطیاں نکالے۔ مگر غور کیجیے کہ کہیں یہ ہمارے اپنے دور کا امن تو نہیں ہے جو عظیم سیرتوں کو خراب کر دیتا ہے یا پھر کہیں وہ ختم نہ ہونے والی جنگ تو نہیں ہے جو ہماری خواہشات کو اپنی گرفت میں رکھتی ہے اور ہاں وہ جوش، جو آج کل ہماری زندگیوں کا محاصرہ کیے ہوئے ہے اور قطعی طور پر انہیں برباد کر رہا ہے۔ کیونکہ دولت کی ہوس وہ کبھی نہ ختم ہونے والی آرزو ہے جس کے آج ہم سب شکار ہیں اور عیش کی طلب ہمیں اپنا غلام بنائے ہوئے ہے۔ یا یوں کہیے کہ ہماری زندگیوں کو (روح اور جسم دونوں کو) گہرے گڑھے میں دھانسے دیتی ہے۔ دولت کی ہوس ایسی بیماری ہے جو ہمیں تنگ دل و تنگ نظر بنا دیتی ہے اور عیش پرستی بالکل ذلیل صفت ہے۔

''مزید غور کرنے پر میری سمجھ میں نہیں آتا کہ اگر ہم بے پناہ دولت حاصل کرنے کی قدر کرتے ہیں یا بات کو سچائی کے ساتھ بیان کرتے ہوئے یوں کہیں کہ اسے دیوتا سمجھتے ہیں تو پھر کیسے ہم ان بدیوں کو، جو دولت سے وابستہ ہیں، اپنی روحوں میں سرایئت کر جانے سے روک سکتے ہیں؟ کیونکہ بے شمار و بے حساب دولت کے ساتھ ساتھ، قدم بہ قدم اصراف بے جا اور فضول خرچی آتی ہے اور جیسے ہی وہ شہروں اور گھروں کے دروازے کھول دیتی ہے ویسے ہی دوسری برائیاں داخل ہو جاتی ہیں اور وہاں اپنے گھر تعمیر کر لیتی ہیں۔ وقت گزرنے پر، فلسفیوں کے مطابق، وہ ہماری زندگیوں میں گھونسلے بنا لیتی ہیں اور جلدی ہی بچے دینے لگتی ہیں۔ ظاہر داری، بے جا غرور، آرام طلبی وعیش پسندی اسی کے بچے ہیں۔ جو حرامی بچے نہیں بلکہ اس کے جائز بچے ہیں۔ اور دولت کے یہ بچے جب سنِ بلوغت کو پہنچتے ہیں تو یہ ہمارے دلوں میں سنگدل آقاؤں کی گستاخی، بدتمیزی، لاقانونیت اور بے حیائی و بے شرمی کو جنم دیتے ہیں۔ پھر اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ لوگ نہ نظر اٹھا کر دوسروں کو

دیکھیں گے اور نہ نیک نامی کا خیال کریں گے۔ ان کی زندگی رفتہ رفتہ برباد ہو جائے گی اور روح کی رفعت اس وقت مرجھا کر ذلت وخواری میں غرق ہو جائے گی جب وہ فانی اور ناپائدار دلچسپیوں کی لذتوں میں محو ہو کر لافانی قوتوں کی نشو ونما کو بالائے طاق رکھ دیں گے۔

''ایک شخص جس نے کسی فیصلہ کے سلسلے میں رشوت لی ہو، کسی انصاف اور عزت کے معاملے میں صحیح اور غیر جانبدار جج نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ ایک بے ایمان جج اپنے ذاتی مفادات کو زیادہ معزز اور منصفانہ سمجھتا ہے اور اب جہاں رشوت ہماری ساری زندگی پر حاوی آ گئی ہے اور ہم دوسروں کو چن چن کر مار ڈالتے ہیں اور جائیدادوں کے لیے طرح طرح کے مکر وفریب کے جال پھیلاتے ہیں اور اپنی روحوں کو ہر طرح اور ہر صورت سے مفاد کے لیے بیچتے ہیں، کیا عیش کے غلام ہو کر ہم امید کر سکتے ہیں کہ ہماری زندگی کی اس بربادی میں ان تصانیف کا، جن میں حیاتِ ابدی اور شکوہ موجود ہو، کوئی بھی ایسا غیر جانبدار اور دیانتدار جج ہوگا جو اپنے مفاد وغرض کے جذبے سے پسپا نہ ہو جائے گا؟ ہم جیسے آدمیوں کے لیے یہ بہتر ہے کہ ہم بجائے آزاد کے غلام ہی رہیں۔ اگر ہمیں مکمل آزادی مل جائے تو چھوٹے ہوئے قیدیوں کی طرح، اپنے پڑوسیوں کے مال پر ہماری للچائی ہوئی نظر ساری دنیا میں ہماری برائیوں سے آگ لگا دے گی''۔

مختصراً میری رائے یہ ہے کہ جو چیز ہماری موجودہ نسل کی روح کو مردہ بنا رہی ہے وہ بے حسی ہے، جس میں چند کے علاوہ، ہم سب اپنی زندگیاں گزار رہے ہیں کیونکہ نہ ہم کوئی کام کرتے ہیں اور نہ کسی قسم کی مستعدی دکھاتے ہیں، سوائے اس بات کے کہ ہماری تعریف ہو یا ہم عیش کر سکیں۔ ہم میں اپنے ساتھیوں کی خدمت کی کبھی خواہش پیدا نہیں ہوتی۔

''یہ بہتر ہے کہ ایسی چیزوں کو قیاس پر چھوڑ دیا جائے'' اور دوسرے مسئلے پر توجہ دی جائے یعنی جذبات کی طرف، جن کے بارے میں میں نے اپنے ایک الگ مقالے میں پہلے لکھا تھا کیونکہ میرے خیال میں وہ ادب میں بالعموم اور علویت میں بالخصوص ایک مقام رکھتے ہیں

(باقی حصہ ضائع ہو گیا)

○○○

دانتے

(۱۲۶۵ء-۱۳۲۱ء)

دانتے، جس کا نام طربیۂ خداوندی کی وجہ سے زندۂ جاوید ہے، مولانا روم کی وفات سے آٹھ سال پہلے اٹلی کے شہر فلورنس میں ۱۲۶۵ء میں پیدا ہوا۔ بچپن میں اس کی والدہ کا انتقال ہوگیا تھا اور باپ نے دوسری شادی کر لی تھی۔ سوتیلی ماں کی موجودگی نے اس کے ذہن پر گہرا اثر ڈالا۔ جب وہ پندرہ سال کا ہوا تو باپ کا سایہ بھی سر سے اٹھ گیا۔ شروع ہی سے وہ ادب اور فنونِ لطیفہ کی طرف مائل تھا اور اپنا بیشتر وقت ڈرائنگ، مطالعہ اور شعر گوئی میں صرف کرتا تھا۔ ابھی وہ اٹھارہ سال کا تھ کہ غنائی شاعر کی حیثیت سے اس کی شہرت پھیلنے لگی۔ شاعر ''گوئیڈو کوال کانتی'' سے اس نے فیض اٹھایا۔ عام طور پر یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ''طربیۂ خداوندی'' کو لاطینی زبان کے بجائے اطالوی زبان میں لکھنے کا فیصلہ بھی گوئیڈو ہی کا مرہونِ منت ہے۔ دانتے نے خود ایک جگہ لکھا ہے کہ ''گوئیڈو کی یہ خواہش تھی کہ میں اُس سے لاطینی کے بجائے ہمیشہ اطالوی زبان میں مراسلت کروں''۔ جب دانتے نے شاعری شروع کی تو تیرھویں صدی عیسوی کے شعراء نے اطالوی زبان کو اتنا صاف کر دیا تھا کہ اس وقت یورپ کی کوئی زبان اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی تھی۔ اگر یہ شعراء اطالوی زبان کو اتنی ترقی نہ دے چکے ہوتے تو دانتے کے لیے اس زبان میں ''طربیۂ خداوندی'' جیسی تصنیف کرنا ممکن نہ ہوتا۔ بڑا انسان اس لیے بڑا ہوتا ہے کہ بہت سے دوسرے چھوٹے لوگ، جو ذہانت فطانت میں اس بڑے انسان سے کم ہوتے ہیں، اپنی صلاحیتوں اور اپنی کاوشوں سے اس کے لیے راستہ صاف کر دیتے ہیں اور وقت کے مزاج کو اس کی ذہانت کے اظہار کے لیے تیار کر دیتے ہیں اور خود اس کام کو ادھورا چھوڑ کر نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ پھر یہ ہوتا ہے کہ وہ بڑا انسان اس ادھورے کام کو مکمل کر دیتا ہے اور عظمت کا سہرا اس کے سر بندھ جاتا ہے۔ کوئی بڑا انسان اس وقت تک پیدا نہیں ہوتا جب تک



دانتے

(Dante)

Follow your own star!

....

He listens well who takes notes.

....

Nature is the art of God.

(Dante)

بہت سے چھوٹے انسانوں نے اس سے پہلے زمین ہموار کر کے اس مخصوص رجحان کو، جو اس کی عظمت کا باعث ہوگا، اتنا نمایاں نہ کر دیا ہو کہ وہ آئے اور اسے ایک مخصوص شکل دے کر مکمل کر دے۔

بچپن کے دو واقعات نے دانتے پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ ایک واقعہ اس کی ماں کی موت تھی اور دوسرا واقعہ بیاترس کی محبت تھی۔ اس وقت بیاترس اور دانتے دونوں کی عمر نو برس تھی۔ بوکیچو (Boccaccio) لکھتا ہے کہ ایک ضیافت میں دانتے نے بیاترس کو دیکھا اور خود دانتے کے الفاظ میں ''اسی لمحہ روحِ حیات، جو دل کے نہاں خانے میں رہتی ہے، اس شدت سے لرزنے لگی کہ میرے جسم کی ہر رگ دھڑکنے لگی اور اس وقت سے عشق میری روح پر حکمرانی کر رہا ہے''۔ جب نو سال کے بعد دانتے نے بیاترس کو دوبارہ دیکھا تو وہ سفید کپڑوں میں ملبوس سڑک پر جا رہی تھی۔ بیاترس نے سلام کیا اور جب وہ چلی گئی تو دانتے کو محسوس ہوا کہ وہ مخمور ہو گیا ہے۔ اس ملاقات کے بعد اس نے سانیٹ لکھنے شروع کیے۔ ۱۲۸۹ء میں بیاترس کی شادی ایک مالدار بینکر سے ہوگئی۔ دانتے نام لئے بغیر بیاترس کے بارے میں سانیٹ لکھتا رہا۔ لیکن ایک سال بعد جب وہ مر گئی تو دانتے نے پہلی بار نام لے کر اس کا مرثیہ لکھا۔ ۱۲۹۱ء میں، جب دانتے چھبیس سال کا تھا، اس نے شادی کی لیکن اپنی بیوی کا ذکر اس نے شاعری میں کبھی نہیں کیا۔ شاید شادی اور عشق دو الگ الگ چیزیں ہیں۔

کچھ عرصے بعد وہ سیاست میں داخل ہوا اور اعلیٰ متوسط طبقے کی سیاسی جماعت میں شامل ہو گیا اور ۱۳۰۰ء میں وہ میونسپل کونسل کا رکن منتخب کر لیا گیا۔ ابھی کچھ ہی عرصہ گزرا تھا کہ مخالف جماعت نے اس کی جماعت کے اقتدار کا تختہ الٹنے کی کوشش کی مگر ناکام رہی۔ دانتے نے امن بحال کرنے کے لیے دونوں جماعتوں کے لیڈروں کو جلاوطن کر دیا۔ ۱۳۰۱ء میں مخالف جماعت کے جلاوطن لیڈر نے پھر حملہ کیا اور حکومت پر قبضہ کر لیا۔ ۱۳۰۲ء میں دانتے اور اس کے حامیوں پر مقدمہ چلایا گیا اور فیصلہ ہوا کہ دانتے اور اس کے حامیوں کو جلاوطن کر دیا جائے اور اگر وہ فلورنس کی سرزمین پر قدم رکھیں تو انہیں زندہ جلا دیا جائے۔ دانتے فلورنس سے فرار ہو گیا۔ اس کی جائیداد ضبط کر لی گئی۔ انیس سال وہ مارا مارا پھرتا رہا۔ تلخی کا زہر اس کے مزاج میں سرایت کر گیا۔ اسی تجربے سے ''طربیۂ خداوندی'' کے مزاج کی تخلیق ہوئی۔ مصائب اور ابتلا کے باوجود انسان کیسے مسرت اور سکون حاصل کر سکتا ہے؟ جلاوطنی کے ابتدائی دس سال اس نے اپنی نظموں کو جمع کیا اور نثری وضاحت کے ساتھ

انہیں مرتب کیا۔ ''ویٹانووا'' (Vita Nuova) اسی دور کی یادگار ہے۔

اس تلخ زندگی اور ناکامی کی وجہ سے وہ سکون قلب کی تلاش میں فلسفہ کی طرف رجوع ہوا اور مطالعہ اور غور فکر سے جو کچھ حاصل کیا اسے لکھ کر بعد میں ضائع کر دیا۔ اسی زمانے میں اس نے ''بادشاہت'' کے نام سے ایک رسالہ لکھا جس میں مثالی حکومت کا نقشہ یہ پیش کیا کہ وہ ایک ایسی حکومت ہوگی جو ساری دنیا پر قائم ہوگی اور ساری دنیا میں یکساں طور پر امن و آشتی کے ساتھ عدل و انصاف کرے گی۔ یہ رسالہ اس نے اس وقت لکھا جب جرمنی کا بادشاہ ہنری ہشتم اٹلی پر حملہ آور ہوا تھا۔ دانتے بادشاہ سے ملا اور اس سے عرض کیا کہ وہ فلورنس والوں کے خلاف بھی کاروائی کرے لیکن جب ہنری ہشتم نے فلورنس کا رخ نہ کیا تو وہ مایوس و ناامید ہو کر سانتا کروز کی ایک خانقاہ میں پناہ گزین ہو گیا۔ فلورنس کی حکومت نے اب ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اسے جلاوطن کر دیا۔ خانقاہ میں رہ کر اس نے ''طربیہ'' کا بڑا حصہ لکھا۔ ۱۳۱۶ء میں حاکمِ ویرونا نے اسے اپنے پاس بلا لیا اور یہیں ۱۳۱۸ء میں اس نے طربیہ کو مکمل کیا۔ اس وقت اس کی عمر ۵۳ سال تھی۔ اوسط درجہ کا قد، کمر ذرا سی جھکی ہوئی، دبلا پتلا، گندمی رنگ، سیاہ بال، لمبوترا چہرہ، جس پر حزن و افسردگی کے آثار نمایاں تھے، اندر کو دھنسی ہوئی آنکھیں، لمبی کھڑی ناک، سلے ہوئے سے ہونٹ، لمبی نوکیلی ٹھوڑی۔ تلخیوں کا زہر اس کے سارے وجود میں پیر رہا تھا۔ یہ سب تلخیاں تخلیقی سطح پر ''طربیہ'' میں ظاہر ہوتی ہیں۔ دانتے نے اپنی ساری قوتیں اس نظم میں نچوڑ دیں۔ ۱۳۱۹ء میں وہ ویرونا سے ریوینا چلا گیا۔ ریوینا کے حکمراں نے ۱۳۲۱ء میں اسے ایک سیاسی مشن پر وینس بھیجا جس میں وہ ناکام رہا۔ واپسی پر اسے بخار نے جکڑ لیا اور اسی سال ۱۴ ستمبر ۱۳۲۱ء کو وہ مر گیا۔ اس وقت اس کی عمر ۵۷ سال تھی۔ وہ ریوینا میں دفن کر دیا گیا۔ صدیوں بعد جب بائرن دانتے کی قبر پر پہنچا تو اس کی حالت زار کو دیکھ کر رو پڑا۔ آج بھی اس کی قبر ریوینا کے مصروف ترین چوک کے قریب باقی ہے۔ اگر آپ کبھی وہاں جائیں تو بوڑھا محافظ چند سکوں کے عوض میں آپ کو طربیۂ خداوندی کے حصے سنائے گا لیکن اس ہنگامے میں شاید کسی کو بھی یہ معلوم نہیں ہے کہ طربیہ کا خالق یہاں ابدی نیند سو رہا ہے۔

''طربیۂ خداوندی'' اطالوی زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس کی عام ہیئت یہ ہے کہ اس کے تین حصے ہیں۔ ہر حصے کا نام ''کینٹی کل'' (Canticle) ہے جس کے معنی ہیں مناجات۔ ہر ''کینٹی کل'' میں ۳۳ کینٹو ہیں۔ پہلے میں ایک زیادہ ہے۔ ہر کینٹو تین مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر کینٹو کے دوسرے مصرع کا قافیہ پہلے کینٹو کے پہلے مصرع اور بعد کے کینٹو کے تیسرے مصرع کا ہم قافیہ ہے۔

جب لوگوں نے طربیہ کو اصل اطالوی زبان میں پڑھا ہے وہ کہتے ہیں کہ اس کا انگریزی ترجمہ اصل کی روح سے بہت دور ہے۔ شاید اسی بات کو محسوس کر کے دانتے نے لکھا تھا کہ ''وہ چیز جس میں موسیقانہ ہم آہنگی ہوتی ہے ایک زبان سے دوسری زبان میں، بغیر اس کی شیرینی اور موسیقی کو مجروح کیے، منتقل نہیں ہو سکتی''۔

''طربیہ'' ایک تمثیل ہے۔ اس کا مزاج فلسفیانہ اور موضوع اخلاق ہے۔ معنوی اعتبار سے اس کی تین سطحیں ہیں۔ ایک لغوی معنی کی سطح، دوسری تمثیلی سطح اور تیسری صوفیانہ سطح۔ لغوی معنی میں اس کا موضوع حیات بعد ممات ہے۔ تمثیلی لحاظ سے اس کا موضوع انسان ہے۔ مقصد یہ ہے کہ وہ لوگ جو مصائب اور آلام کی زندگی بسر کر رہے ہیں انہیں سکون و مسرت کی زندگی کیسے بہم پہنچائی جائے؟ جہنم، (انفرنو) وہ انسان جو گناہ اور یاس و ناامیدی کی زندگی گزار رہا ہے۔ مقام کفارہ، (Purgatorio) کے معنی ہیں ایمان کی روشنی سے اس کا تزکیہ اور ''جنت'' القا اور بے لوث عشق کے ذریعے اس کی نجات ہے۔ ورجل، جو دانتے کے ہاں ہادی کی حیثیت سے نظر آتا ہے، علم اور عقل و دانش کا نمائندہ ہے۔ دانتے نے لکھا ہے کہ اس نے اس کا نام ''طربیہ'' اس لیے رکھا کہ اس کی کہانی مصائب، ابتلا اور ناامیدی سے امید اور مسرت و خوشی کی طرف لے جاتی ہے اور یہ سیدھی سادی دیسی زبان میں اس لیے لکھی گئی ہے تا کہ گھروں میں رہنے والی عورتیں بھی اسے سمجھ سکیں۔ دانتے نے اس کا نام ''طربیہ'' رکھا تھا لیکن سترھویں صدی عیسوی میں اس کے مداحوں نے ''خداوندی'' کا لفظ اس میں شامل کر دیا۔ طربیہ میں نو کی گنتی بار بار آتی ہے۔ بعض نقاد کہتے ہیں کہ اس کی وجہ بیاترس ہے، جو بے لوث عشق کی علامت ہے، اور جس سے دانتے کی پہلی ملاقات نو برس کی عمر میں ہوئی تھی۔ دوزخ میں نو طبقے ہیں، مقامِ کفارہ میں نو منزلیں ہیں اور جنت میں بھی نو طبقے ہیں۔ لیکن نو کی گنتی میں صرف اتنی بات نہیں ہے۔ اس تصور پر مسلم صوفیہ کا اثر ہے۔

طربیہ کے تار و پود میں فارابی، ابن سینا، امام غزالی، ابن رشد اور ابن العربی کی فکر کا نمایاں اثر ہے۔ جدید تحقیق کی رُو سے اس میں دانتے نے قرآن پاک میں دیے ہوئے بیانِ دوزخ سے استفادہ کیا ہے۔ رسول خدا کے واقعۂ معراج سے، ابو العلیٰ معرّیٰ کے ''رسالت الغفران'' میں دیے ہوئے جنت و جہنم کے احوال سفر سے، ابلیس کی تصویر سے، ابن العربی کی ''فتوحات'' سے، جس میں جنت و دوزخ کے نو طبقے بتائے گئے ہیں، استفادہ کیا ہے۔ یہ سب کچھ طربیہ میں موجود ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ آج مغرب اس بات سے منکر ہے کہ ''طربیہ'' پر کسی طرح بھی

عرب مسلم فلسفہ کا اثر ہے کہ اول ڈورانٹ لکھتا ہے کہ ''جہاں تک ہماری معلومات کا تعلق ہے ان میں سے کوئی بھی تصنیف دانتے کے زمانے میں کسی ایسی زبان میں ترجمہ نہیں ہوئی تھی جنہیں دانتے پڑھ سکتا تھا'' لیکن اول ڈورانٹ شاید یہ بات بھول گئے کہ دانتے سے بہت پہلے اور خود اس کے زمانے میں بھی اٹلی میں عربی فلسفہ وفکر کا عام رواج تھا۔ ابن سینا، ابن العربی، ابن رشد اور فارابی وغیرہ وہی اہمیت رکھتے تھے جو آج مغربی مفکرین رکھتے ہیں۔ جلا وطنی کے زمانے میں جب دانتے تلاش حق میں سرگرداں تھا تو یقیناً فلسفہ وفکر کی تلاش میں اسے اسی عرب فلسفے سے واسطہ پڑا ہوگا جس سے متاثر ہو کر اس نے ایک کتاب لکھی تھی جسے خود ہی ضائع کر دیا اور پھر اس کے فوراً بعد طربیہ لکھنے میں مصروف ہو گیا۔ دانتے کے زمانے میں تمثیلی رنگِ سخن واحد مقبول رنگ تھا۔ اس وقت مذہب و شاعری ایک چیز تھی۔ ''حیاتِ دانتے'' میں بوکیچیو نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''نہ صرف شاعری دینیات ہے بلکہ دینیات بھی شاعری ہے'' یہ اس زمانے کا عام رجحان تھا اور یہ اسلامی تہذیب کا اثر تھا جہاں مذہب اور زندگی کی ساری سرگرمیاں ایک وحدت کی حیثیت رکھتی ہیں۔

''عام بول چال کی زبان کا ادبی استعمال'' جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے، بوکیچیو کے بیان کے مطابق دانتے نے اپنی عمر کے آخری دور میں لاطینی زبان میں اس لیے لکھا کہ وہ اہل علم، جو اطالوی زبان کو حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں، اس بات سے واقف ہو سکیں کہ اس نے اطالوی زبان کو اپنے اظہار کے لیے کیوں استعمال کیا ہے؟ ''ویٹا نووا'' (غنائی شاعری کا مجموعہ) میں اس نے اطالوی زبان استعمال کرنے کا جواز یہ دیا تھا کہ وہ خاتون، جس کے لیے یہ نظمیں لکھی ہیں اور جس کے لیے لاطینی شاعری مشکل تھی، انہیں سمجھ سکے۔ لیکن ''طربیہ'' کو اطالوی زبان میں لکھنے کا جواز اس نے یہ دیا کہ:

''واقعی ہم محسوس کرتے ہیں کہ یہ زبان سب کے لیے بہت ضروری ہے کیونکہ نہ صرف مرد بلکہ عورتیں اور بچے، جہاں تک ان کی صلاحیت انہیں اجازت دیتی ہے، اسے سیکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور کیونکہ ہماری یہ خواہش ہے کہ ان لوگوں کے علم میں اضافہ کریں جو اندھوں کی طرح یہ سمجھتے ہوئے گلیوں میں پھرتے ہیں کہ جو چیزیں واقعی ان کے سامنے ہیں وہ ان کے پیچھے ہیں۔ ہم کوشش کریں گے خدا ''لفظ'' سے ہماری مدد کرے کہ دیسی زبان کی خدمت کریں''۔

اس نے اسی مقالے میں ایک اور جگہ لکھا ہے کہ لاطینی کو صرف علماء سمجھ سکتے ہیں لیکن اطالوی کو سب سمجھ سکتے ہیں۔ لاطینی زیادہ خوبصورت زبان ضرور ہے۔ وہ زیادہ شایستہ و نفیس زبان

بھی ہے لیکن افسوس کی بات یہ ہے کہ وہ اب بولی نہیں جاتی۔ پروفیسر سینٹس بری نے لکھا ہے کہ دانتے کی تصنیف ''عام بول چال کی زبان کا ادبی استعمال'' اس لیے غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے کہ یہ پہلی تنقیدی تصنیف ہے جس میں دیسی زبان کے ادبی استعمال پر زور دیا گیا ہے۔

ٹی-ایس-ایلیٹ قرون وسطیٰ کی اہمیت جتانے کے لیے دانتے کو اس دور کا نمائندہ بتاتا ہے مگر دراصل دانتے نشاۃ الثانیہ کا علمبردار ہے۔ اس کی اس تصنیف سے وہ ادبی وتنقیدی رجحان شروع ہوتا ہے جو نشاۃ الثانیہ کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس دور کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں قومیت کا تصور تیزی سے ابھرتا اور پھیلنے لگتا ہے۔ ہر ملک الگ ہو کر اپنی قومیت پر ناز کرنے لگتا ہے۔ دیسی زبانیں قومی زبانیں بننے لگتی ہیں۔ دانتے کی یہ تصنیف اس رجحان کی ابتدا اور سب سے پہلی کوشش ہے۔ اس نے خود لکھا ہے کہ ''ہمارے علم میں نہیں ہے کہ ہم سے پہلے دیسی زبان کی طرف کسی نے توجہ دی ہو''۔ اسی رجحان کے ساتھ نشاۃ الثانیہ کی ہواؤں نے سارے یورپ کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ فرانس میں رونسا اور دوبیلے اور موتینن وغیرہ نے، انگلستان میں اسپینسر نے اپنی اپنی قومی زبانوں میں تخلیقی کام کیا۔

''عام بول چال کی زبان کا ادبی استعمال'' کی اس تاریخی اہمیت کے علاوہ یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ قرون وسطیٰ کی آٹھ صدیوں میں، جب مذہب کے یک طرفہ غلبہ نے ادب کو نابود کر دیا تھا، دانتے نے شاعری کی اہمیت پر زور دے کر ادب وشعر کو معاشرہ میں اپنا مقام دلانے میں بنیادی کام کیا ہے۔ سر فلپ سڈنی بہت بعد میں اس رجحان کو ایک نئی قوت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ دانتے نے اپنے اس مقالے میں قومی زبان کے خدو خال تلاش کیے ہیں۔ دانتے کے زمانے میں اطالوی زبان کے، ہر شہر کے اعتبار سے مختلف روپ تھے۔ ''جس کی بُو ہر شہر میں ہے لیکن جس کا مرکز کہیں بھی نہیں ہے۔ جو ایک جگہ سے زیادہ دوسری جگہ نظر آتی ہے ... اسے پا کر ہم اعلان کرتے ہیں کہ اٹلی میں ممتاز، افضل، شایستہ اور مجلسی عوامی زبان وہ ہے جو اٹلی کے ہر شہر سے تعلق رکھتی ہے مگر کسی ایک شہر سے مخصوص نہیں ہے اور جس سے تمام شہروں کی اطالوی زبانوں کو ناپا، تولا اور مقابلہ کیا جاسکتا ہے''۔ وہ جس زبان کی تلاش میں تھا اس میں ایسا وصف ضروری تھا کہ وہ سارے اٹلی کے مشترک مزاج کی ترجمان ہو۔ اس نے اسے غریبوں کی تاریک جھونپڑیوں میں تلاش کیا، درباروں کی روشنیوں میں ڈھونڈا، سسلی میں تلاش کیا اور اس زبان کو ایسی شکل دے دی جو آج دنیا کی بڑی زبانوں میں شمار ہوتی ہے۔ جو ممتاز بھی ہے، افضل وشایستہ بھی اور زندہ ومجلسی بھی۔

اے نوجوانو! آج ہمارے سامنے بھی یہی مسئلہ درپیش ہے کہ ہم کون سی زبان اختیار کریں، جو قومی سطح پر ہمیں متحد کر کے ایک کر دے، جس سے ہماری تخلیقی صلاحیتیں ایک دوسرے کو رد کرنے کے بجائے مثبت انداز سے ایک راستے پر لگ جائیں۔ جب ہم غور کرتے ہیں تو ہمیں اپنا مستقبل اس زبان میں نظر آتا ہے جو سارے ملک کے ہر گوشے میں بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ جو عوامی جلسوں کی زبان ہے۔ جس میں اَن پڑھ اور تعلیم یافتہ ایک دوسرے سے ابلاغ کرتے ہیں، جو ہمیں ملاتی ہے، جوڑتی ہے، ایک کرتی ہے۔ جو صدیوں کی ادبی و علمی روایت سے، مشق اور کثرتِ استعمال سے یقیناً اس قابل ہو چکی ہے کہ ہم تعصب و تنگ نظری کی عینک اتار کر اسے سینے سے لگائیں اور مل کر، متحد ہو کر اپنے تخلیقی جوہروں کے صحیح استعمال کے لیے اسے اپنائیں اور اپنی صلاحیتوں کے قطروں سے اس زبان کے دریا کو پاٹ دار بنائیں۔ میری نسل تعصب و تنگ نظری سے تباہ ہو چکی ہے۔ وہ وہ نہ کر سکی جو وہ کر سکتی تھی لیکن تم کہ ابھی نوجوان ہو، اپنا اچھا اور برا جاننے کے خواہش مند ہو، اپنی صلاحیتوں کو تعصب سے بچا کر مثبت کام اور تخلیقی کارنامے انجام دینا چاہتے ہو صرف اسی زبان کے راستے منزل مقصود تک پہنچ سکتے ہو۔ ان متعصب اور تنگ نظر بوڑھوں کے راستے کو چھوڑ دو۔ یہ تو اندھے ہیں اور تمہیں بھی اندھا کر دینا چاہتے ہیں مگر تم کہ میری آنکھیں ہو، میرا نور ہو یقیناً ان کے بنائے ہوئے راستے پر نہیں چلو گے۔

یہ کام میں نے تمہاری روشنی اور رہنمائی کے لیے کیا ہے اور جیسے دانتے نے کہا ہے ''کیونکہ زبان خیالات کے آلۂ کار کے طور پر ویسے ہی ضروری ہے جیسے سورما کے لیے گھوڑا اور کیونکہ بہترین گھوڑے بہترین سورماؤں کے لیے ہیں تو جیسا میں نے کہا بہترین زبان بہترین خیالات کے لیے ہوگی لیکن بہترین خیالات، سوائے ذہانت اور علم کے، وجود میں نہیں آ سکتے اس لیے بہترین زبان ان لوگوں کے لیے موزوں ہے جن میں علم اور ذہانت موجود ہو'' اور تم بھی علم و ذہانت کے سہارے، محنت و کاوش کے ذریعے یقیناً اس کام کو انجام دے سکتے ہو۔

دانتے

عام بول چال کی زبان کا ادبی استعمال

جلد اول

پہلا باب

کیونکہ ہمارے علم میں نہیں ہے کہ ہم سے پہلے دیسی زبان کی طرف کسی نے کوئی توجہ دی ہے جب کہ ہم واقعی محسوس کرتے ہیں کہ یہ زبان سب کے لیے بہت ضروری ہے کیونکہ نہ صرف مرد بلکہ عورتیں اور بچے، جہاں تک ان کی صلاحیت انہیں اجازت دیتی ہے، اسے سیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور کیونکہ ہماری یہ خواہش ہے کہ ان لوگوں کے علم میں اضافہ کریں جو اندھوں کی طرح یہ سمجھتے ہوئے گلیوں میں پھرتے ہیں کہ جو چیزیں واقعی ان کے سامنے ہیں وہ ان کے پیچھے ہیں۔ ہم کوشش کریں گے خدا ''لفظ'' سے ہماری مدد کرے، کہ دیسی زبان کی خدمت کریں۔ اس مشروب کو تیار کرنے کے لیے ہم صرف اپنی ذہانت وذکاوت کا پانی ہی استعمال نہیں کریں گے بلکہ اس میں اس کا بھی بہترین حصہ ملائیں گے جو ہم نے دوسروں سے لیا یا حاصل کیا ہے تاکہ ہم حد سے زیادہ شیریں شربت کے گھونٹ پیش کرسکیں۔ لیکن چونکہ ہر علم کا کام ثابت کرنا نہیں ہے بلکہ اپنے مضمون کو سمجھانا اور واضح کرنا ہے تاکہ لوگوں کو معلوم ہو کہ وہ کیا چیز ہے جس سے اس علم کا تعلق ہے۔ ہم کہتے ہیں (جلدی سے اپنے موضوع پر آنے کے لیے) کہ وہ جسے ہم دیسی بولی کہتے ہیں وہ وہ زبان ہے جس کو بچے اپنے چاروں طرف لوگوں سے سن کر اس وقت عادی ہوجاتے ہیں جب وہ پہلے پہل الفاظ میں تمیز کرنا سیکھتے ہیں۔ یا مختصراً ہم یوں کہیں کہ دیسی زبان وہ ہے جسے ہم بغیر کسی قاعدے کے، اپنی اناؤں کی ''نقل'' کرکے سیکھتے ہیں۔ اسی سے ایک دوسری ثانوی زبان بھی برآمد ہوتی ہے جسے رومن ''قواعد'' کہتے ہیں۔ یہ دوسری زبان یونانیوں کی بھی ہے اور دوسرے لوگوں کی بھی، مگر سب کی نہیں۔

کم ہی لوگ ہیں جو اس بولی کو سیکھتے ہیں کیونکہ اس کو سیکھنے میں بہت وقت لگتا ہے اور بہت محنت درکار ہے۔ ان دونوں قسم کی زبانوں میں دیسی بولی زیادہ بہتر ہے کیونکہ بنی نوع انسان نے اسے پہلے استعمال کیا اور کیونکہ تمام دنیا اسے استعمال کرتی ہے، حالانکہ اس کی بہت سی صورتیں ہوگئی ہیں جو تلفظ اور ذخیرۂ الفاظ میں مختلف ہیں۔ وہ زیادہ بہتر اس لیے بھی ہے کہ ہمارے لیے ایک فطری چیز ہے جب کہ دوسری (زبان) مصنوعی قسم کی ہے۔ اور ہم اپنی اسی بلند و برتر زبان کے بارے میں لکھنا چاہتے ہیں۔

سولھواں باب

اٹلی کے کوہ و دشت سے گزرنے کے بعد اور اس شیر کو نہ پا کر، جسے ہم ڈھونڈھ رہے تھے، اب اسے زیادہ ہوشیاری سے تلاش کرنا چاہئے تاکہ شعوری کوشش سے ہم اسے پورے طور سے گھیر لیں جس کی بُو تو ہر طرف پھیلی ہوئی ہے مگر جو دکھائی کہیں نہیں دیتا۔

تو ہم اپنے شکاری بھالے اٹھا کر یہ کہتے ہیں کہ ہر قسم کی چیز میں کوئی ایک چیز ایسی ضرور ہونی چاہئے جس سے اس قسم کی تمام چیزوں کو ناپا اور تولا جا سکے اور جس کو ہم دوسری چیزوں کا پیمانہ بھی بنا سکیں۔ جیسے سب اعداد اکائی سے ناپے جاتے ہیں اور اکائی سے قرب یا دوری کی بناء پر ان کے کم یا زیادہ ہونے کا اندازہ لگایا جاتا ہے اور اسی طرح رنگوں میں بھی سب رنگ سفید رنگ سے ناپے جاتے ہیں اور اسی رنگ سے قرب یا دُوری کی بناء پر انہیں زیادہ یا کم روشن کہا جاتا ہے۔ اور جو کچھ ہم ان معاملات کے بارے میں کہتے ہیں جو مقدار یا صفت کو ظاہر کرتے ہیں، وہی کسی معاملے اور کسی شے کی اصلیت کے بارے میں کہا جا سکتا ہے یعنی ہر چیز جو ایک قسم سے تعلق رکھتی ہے اسے اس قسم کی سب سے زیادہ سیدھی سادی چیز سے ناپا جا سکتا ہے۔ اس لیے ہمارے اپنے عمل میں، خواہ وہ کتنی ہی قسموں میں تقسیم ہوگئی ہو، ہمیں ایک ایسا معیار دریافت کرنا پڑتا ہے جس سے ان سب کو ناپا جا سکے۔ اس طرح وہ عوامل جو ہمارے محض انسان ہونے کی حیثیت سے تعلق رکھتے ہیں انہیں ہم عام معنی میں نیکی کا نام دیتے ہیں کیونکہ اسی کے مطابق ہم کسی آدمی کو اچھا یا برا کہتے ہیں۔ وہ عوامل جو ہمارے شہری ہونے کی حیثیت سے تعلق رکھتے ہیں، اسے ہم قانون کہتے ہیں جس کی رو سے ایک

شہری کو اچھا یا برا کہا جاتا ہے۔ وہ عوامل جو ہمارے اطالوی ہونے کی حیثیت سے تعلق رکھتے ہیں، انہیں ہم تہذیب، رسم و رواج اور زبان کا نام دیتے ہیں جن سے بحیثیت اطالوی ہمارے اعمال ناپے اور تولے جاتے ہیں۔ ان سرگرمیوں کے اعلیٰ ترین معیار، جو عام طور سے اطالوی کہلاتے ہیں، اٹلی کے کسی ایک شہر سے مخصوص نہیں ہیں بلکہ سب میں مشترک ہیں اور انہی میں وہ عام دیسی زبان بھی نظر آتی ہے جس کو ہم اوپر تلاش کر رہے تھے۔ جس کی بو ہر شہر میں ہے مگر جس کا بھٹ کہیں بھی نہیں ہے۔ ہوسکتا ہے کہ وہ ایک جگہ سے زیادہ دوسری جگہ نظر آئے۔ جیسے کہ سب سے زیادہ سیدھی سادی حقیقت، جو خدا ہے، جانور سے زیادہ انسان میں، پودے سے زیادہ جانور میں، معدنیات سے زیادہ پودے میں، عنصر سے زیادہ معدنیات میں، مٹی سے زیادہ آگ میں نظر آتا ہے۔ اور سب سے زیادہ سیدھی سادی چیز مقدار، جو اکائی ہے، طاق سے زیادہ جفت میں دکھائی دیتی ہے اور سب سے زیادہ سیدھا سادہ رنگ، جو سفید ہے، سبز سے زیادہ نارنجی میں دکھائی دیتا ہے۔

اسے پا کر، جسے ہم تلاش کر رہے تھے، ہم اعلان کرتے ہیں کہ اٹلی میں ممتاز، افضل، شائستہ اور مجلسی عوامی زبان وہ ہے جو اٹلی کے ہر شہر سے تعلق رکھتی ہے مگر کسی ایک شہر سے مخصوص نہیں ہے اور جس سے تمام شہروں کی اطالوی زبانوں کو ناپا، تولا اور مقابلہ کیا جا سکتا ہے۔

سترھواں باب

اب ہمیں یہ بتانا چاہئے کہ آخر ہم اس زبان کو، جسے ہم نے تلاش کرلیا ہے، ممتاز، افضل، شائستہ اور مجلسی جیسی صفات سے کیوں موسوم کرتے ہیں اور ایسا کرنے سے ہم خود اس زبان کی فطرت کو واضح کرسکیں گے۔ تو پہلے ہمیں سمجھنا چاہئے کہ ''ممتاز'' کی صفت سے ہماری کیا مراد ہے اور ہم اس زبان کو ممتاز کیوں کہتے ہیں؟ اس لفظ ''ممتاز'' سے ہماری مراد وہ چیز ہے جو چمکتی ہو، روشن ہو اور روشنی دیتی ہو۔ اور اسی طرح ہم آدمیوں کو بھی ممتاز کہتے ہیں یا تو اس لیے کہ وہ قوت سے روشن ہونے کی وجہ سے دوسروں کو انصاف اور سخاوت سے روشن کرتے ہیں یا پھر اس لیے کہ عمدہ تربیت کی وجہ سے، سینیکا اور نوما پومپی لس کی طرح، دوسروں کی بہترین تربیت کرتے ہیں۔ اور وہ بولی جس کا ہم ذکر کر رہے ہیں کثرتِ استعمال اور قوت دونوں سے مل کر بلند و برتر ہوگئی ہے اور اپنے بولنے

والوں کو بھی عزت اور عظمت عطا کرتی ہے۔

اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ مشق و کثرت سے اعلیٰ بن گئی ہے کیونکہ بہت سے بھونڈے اطالوی الفاظ، الجھے ہوئے جملوں، غلط تراکیب، دیہاتی لہجوں کے درمیان ہم اسے حد درجہ عمدگی، صفائی، قدرت اور شستگی سے معمور پاتے ہیں جیسے پسٹو جا کے چینو (Cino) اور اس کے دوستوں کے ''کنزونی'' میں۔

اور یہ بات بھی صاف ہے کہ اسے قوت سے اعلیٰ بنایا گیا ہے کیونکہ اس چیز سے زیادہ طاقت ور کون ہوسکتا ہے جو انسان کے دلوں کو قابو کرلے جو نارضامند کو رضامند اور رضامند کو نارضا مند کردے، جیسا کہ اس زبان نے کیا ہے اور کررہی ہے؟

یہ بھی واضح ہے کہ یہ عزت اور قدر و منزلت سے بلند رتبہ عطا کرتی ہے۔ کیا اس کے گھر والے نامور بادشاہوں، نوابوں، جاگیرداروں اور دوسرے رئیسوں پر فوقیت نہیں رکھتے؟ اس کے لیے کسی ثبوت کی ضرورت نہیں ہے۔

ہم جانتے ہیں کہ وہ اپنے قریب کے دوستوں کو کس طرح عظمت عطا کرتی ہے جو اس کی عظمت کی شیرینی کی خاطر اپنی جلاوطنی کو بھی پس پشت ڈال دیتے ہیں۔ اس لیے ہمیں اس زبان کے ممتاز ہونے کا اعلان کرنا چاہئے۔

اٹھارواں باب

یہ بھی بلا سبب نہیں ہے کہ ہم اُس ممتاز بولی کو ایک اور صفت سے بھی متصف کرتے ہیں یعنی ہم اس کو ''افضل'' کہتے ہیں کیونکہ جیسے پورا دروازہ قبضوں پر چلتا ہے یہاں تک کہ جدھر قبضہ گھومتا ہے دروازہ بھی ادھر ہی گھومتا ہے، چاہے اسے اندر یا باہر کی طرف کھولا یا بند کیا جائے۔ اسی طرح شہر کی تمام بولیوں کا گلا اس ممتاز زبان کے مطابق چلتا اور رکتا رہتا ہے جس کی حیثیت تمام خاندان کے سرپرست کی نظر آتی ہے۔ کیا یہ ہر روز اٹلی کے جنگل سے کانٹوں دار جھاڑیاں نہیں نکالتی رہتی؟ کیا یہ روز نئے پودے نہیں لگاتی رہتی؟ جیسا کہ کہا جاتا رہا ہے کہ اس کے باغبانوں کو اس کے سوا اور کیا کرنا ہے کہ بس لے جاتے رہیں اور لاتے رہیں۔ اسی لیے یہ اس بڑے نام سے موسوم کئے

جانے کی یقیناً مستحق ہے۔

اب یہ سوال کہ ہم اسے ''شایستہ'' کیوں کہتے ہیں؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ اگر اطالوی صاحب دربار ہوتے تو یہ ان کے دربار کی زبان ہوتی۔ کیونکہ اگر دربار تمام سلطنت کا مشترک گھر ہے تو جو چیز ایسا کردار رکھتی ہو کہ وہ کسی خاص حصے سے مخصوص ہوئے بغیر بھی تمام حصوں میں مشترک ہو، تو اسے لازماً اس دربار میں جانا اور وہیں رہنا چاہئے۔ کوئی اور گھر اس عظیم مکین کے شایان شان نہیں ہوسکتا۔ حقیقت میں وہ ایسی ہی زبان ہے جس کا میں ذکر کر رہا ہوں اور یہی وجہ ہے کہ وہ لوگ جو شاہی محلوں میں جاتے ہیں ہمیشہ یہی ممتاز بولی بولتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری ممتاز زبان ایک راہ گیر کی طرح پھرتی ہے اور غریب گھروں میں اسکا استقبال کیا جاتا ہے کیونکہ ہم صاحب دربار نہیں ہیں۔

اس زبان کو صحیح معنی میں ''مجلسی'' کہنا بھی مناسب ہے۔ کیونکہ ''مجلسیت'' چیزوں کے اس عادلانہ متوازن دستور کے سوا کچھ نہیں ہے، جس کے مطابق عمل کیا جاتا ہو اور کیونکہ اس قسم کا توازن قائم کرنے کے پیمانے معمولاً انصاف کی اعلیٰ ترین عدالتوں میں ملتے ہیں، اسلیے جو خبر ہمارے عوامل میں بہت متوازن ہو اسے مجلسی کہتے ہیں۔ کیونکہ یہ ممتاز زبان اٹلی کی بہترین عدالتوں کی ترازوؤں میں تولی گئی ہے اس لیے یہ مجلسی یا عدالتی کہلائی جانے کی مستحق ہے۔ مگر یہ کہنا بھی صحیح معلوم نہیں ہوتا کہ یہ اٹلی کی بہترین عدالتوں کی ترازوؤں میں تولی گئی ہے کیونکہ ہمارے ہاں کوئی شاہی عدالت نہیں ہے۔ اس بات کا جواب آسان ہے۔ حالانکہ اٹلی کی کوئی ایک عدالت بھی ایسی نہیں ہے جسے عدالت عالیہ کہا جاسکے جیسی کہ جرمنی کے بادشاہ کی عدالت ہے مگر پھر بھی اس کے اراکین موجود ہیں۔ اور جیسے جرمن عدالتوں کے تمام اراکین ایک شاہزادے کے زیر نگیں متحد ہیں ویسے ہی ہمارے اراکین عقل کی روشنی کی زیر نگیں متحد ہوگئے ہیں۔ حالانکہ ہمارے ہاں کوئی شہزادہ نہیں ہے لیکن یہ کہنا بھی غلط ہوگا کہ اٹلی والوں کے پاس کوئی ایسی عدالت نہیں ہے کیونکہ ہمارے پاس بھی ایک عدالت ہے، حالانکہ وہ ہر طرف پھیلی ہوئی ہے۔

جلد دوم

پہلا باب

اپنے ذہن رسا کو ایک بار پھر کام میں لاتے ہوئے، جو قلم کو مفید کام کی طرف رجوع کر رہا ہے، ہم سب سے پہلے یہ اعلان کرتے ہیں کہ ممتاز اطالوی بولی نظم ونثر دونوں کے لیے یکساں طور پر موزوں ہے۔ لیکن چونکہ نثر نگار اس زبان کو شاعروں سے لیتے ہیں اور کیونکہ شاعری نثر نگاروں کے لیے ایک مثالی چیز کی حیثیت رکھتی ہے اور نثر شاعروں کے لیے مثالی چیز نہیں ہے اسی لیے شاعری کو فوقیت حاصل ہے۔ لہٰذا پہلے ہمیں بحروں کے ساتھ اس زبان کا استعمال دیکھنا چاہئے۔

اس لیے پہلے ہمیں یہ سوال کرنا چاہئے کہ آیا وہ سب لوگ، جو دیسی زبان میں نظم لکھتے ہیں، انہیں یہ ممتاز زبان استعمال کرنی چاہئے اور جہاں تک اس معاملے پر سطحی نظر کا تعلق ہے، یہ ظاہر ہے کہ انہیں اسے استعمال کرنا چاہئے کیونکہ جو کوئی بھی نظم لکھتا ہے اسے اپنی صلاحیت کے مطابق اپنی نظم اور اس کی زبان کی زیبائش کرنی چاہئے کیونکہ کوئی چیز ایسی زیبائش بہم نہیں پہنچاتی جیسی یہ ممتاز بولی بہم پہنچاتی ہے۔ اس لیے ہر نظم کے لکھنے والے کو اسے استعمال کرنا چاہئے۔ علاوہ بریں، اگر اس شے کو، جو اپنی قسم میں بہترین ہو، اپنے سے کم درجے کی چیز کے ساتھ ملایا جائے تو وہ اس چیز کی قدر و قیمت گھٹاتی نہیں ہے بلکہ بڑھا دیتی ہے۔ پس اگر کوئی نظم کا لکھنے والا، خواہ اس کی نظم مواد و موضوع کے اعتبار سے غیر مہذب ہی کیوں نہ ہو، اس غیر مہذب مواد کو ممتاز بولی کے ساتھ گھلا ملا دیتا ہے تو وہ نہ صرف اچھی بات کرتا ہے بلکہ وہ یہ راستہ اختیار کرنے پر مجبور ہے۔ وہ لوگ جو کم کام کر سکتے ہیں، انہیں ان لوگوں کے مقابلے میں جو زیادہ کام کر سکتے ہیں، مدد کی زیادہ ضرورت ہوتی ہے۔ اس لیے یہ ظاہر ہے کہ تمام نظم لکھنے والے اس ممتاز بولی کو استعمال کرنے میں آزاد ہیں۔ لیکن یہ بالکل غلط ہے کیونکہ بہترین شاعروں کو بھی یہ تسلیم کر لینا چاہئے، جیسا کہ آئندہ بحث سے واضح ہوگا، کہ یہ ممتاز زبان دوسرے امور میں ہمارے طرز عمل اور لباس کی طرح اپنے ہم مزاج لوگوں کو پسند کرتی ہے کیونکہ فیاضی کے لیے وسیع ذرائع کا، شاہی لباس اور اعلیٰ کردار کے لوگوں کا ہونا ضروری ہے اور اسی طرح یہ ممتاز زبان ایسے آدمیوں کی متلاشی رہتی ہے جو ذہانت وعلم میں فوقیت رکھتے ہوں۔ ان کے علاوہ دوسروں کو مسترد کرتی ہے جیسا کہ ذیل کی بحث سے ظاہر ہوگا۔ کیونکہ ہر وہ چیز جو ہمارے لیے

موزوں ہے وہ یا تو کسی قسم، کسی نوع یا کسی فرد سے متعلق ہوتی ہے جیسے سنسنی، ہنسی، جنگ۔ لیکن یہ ممتاز زبان ہماری ''قسم'' کے لحاظ ہی سے ہمارے لیے موزوں نہیں ہے، کیونکہ پھر تو وہ جانوروں کے لیے بھی موزوں ہوگی اور نہ ہماری ''نوع'' کے لحاظ ہی سے، کیونکہ پھر وہ تمام انسانوں کے لیے موزوں ہوگی۔ اور اس بات کا کوئی سوال نہیں ہے۔ کیونکہ کوئی بھی یہ نہیں کہے گا کہ یہ زبان پہاڑ میں رہنے والوں کے لیے موزوں ہے، جو دیہاتی زندگی بسر کرتے ہیں۔ اس لیے یہ فرد کے لیے موزوں ہے۔ مگر کوئی چیز فرد کے لیے موزوں نہیں ہوتی سوائے اس کے کہ وہ اس کی مخصوص اہلیت کے مطابق ہو جیسے تجارت، جنگ اور حکومت۔ اس لیے اگر چیزیں (فرد کی) اہلیت کے مطابق موزوں ہوں (اور کچھ لوگ قابل ہوں، دوسرے ان سے زیادہ قابل ہوں اور کچھ اور ان سے بھی زیادہ قابل ہوں) تو ظاہر ہے کہ اچھی چیزیں اہل لوگوں کے لیے ہوں گی۔ زیادہ اچھی چیزیں زیادہ اہل لوگوں کے لیے اور سب سے اچھی چیزیں سب سے زیادہ اہل لوگوں کے لیے ہوں گی۔ اور کیونکہ زبان خیالات کے آلۂ کار کے طور پر ویسے ہی ضروری ہے جیسے سورما (نائٹ) کے لیے گھوڑا۔ اور کیونکہ بہترین گھوڑے بہترین سورماؤں کے لیے ہیں، تو جیسا کہ میں نے کہا، بہترین زبان بہترین خیالات کے لیے ہوگی۔ لیکن بہترین خیالات سوائے ذہانت اور علم کے، وجود میں نہیں آسکتے اس لیے بہترین زبان ان لوگوں کے لیے موزوں ہے جن میں علم اور ذہانت موجود ہو۔ اور پس بہترین زبان ان سب کے لیے موزوں نہیں ہے جو نظم لکھتے ہیں کیونکہ بہت سے لوگ بغیر علم اور ذہانت کے لکھتے ہیں۔ اس لیے بہترین بولی ان سب کے لیے بھی موزوں نہیں ہے جو نظم لکھتے ہیں۔ لہٰذا اگر یہ سب کے لیے موزوں نہیں ہے تو سب کو اسے استعمال نہ کرنا چاہئے کیونکہ کسی کو ناموزوں طریقے سے کام نہیں کرنا چاہئے۔ اور اس کلیے کے بارے میں کہ ہر شخص کو، جہاں تک ممکن ہے، اپنی نظم کی زیبائش ضرور کرنی چاہئے، ہم اعلان کرتے ہیں کہ یہ بات درست ہے مگر ہمیں ایک بیل کو لباس سے یا سور کو زین سے آراستہ نہیں دکھانا چاہئے، کیونکہ اس طرح انہیں دیکھ کر ہم ہنس پڑتے ہیں۔ کیونکہ زیبائش یا آرائش کسی موزوں و مناسب چیز کے اضافے کا نام ہے۔

اس کلیہ کی بابت کہ بہترین چیزیں بدتر سے مل کر بدتر میں بھی بہتری پیدا کر دیتی ہیں تو ہم یہ کہیں گے کہ یہ بات اسی وقت صحیح ہے جب کہ امتزاج مکمل ہو مثلاً جب ہم سونے کو چاندی سے ملاتے ہیں۔ لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو بدتر چیزیں اور بھی بدتر معلوم ہونے لگتی ہیں مثلاً جب خوبصورت عورتیں بدشکل عورتوں سے ملا دی جاتی ہیں۔ پس چونکہ ان لوگوں کے موضوع، جو نظم لکھتے ہیں، ہمیشہ

الفاظ سے الگ تھلگ نظر آتے ہیں اس لیے ان کے یہ موضوع، جب تک کہ بہترین معیار کے نہ ہوں گے، بہترین بولی سے مل کر بھی اچھے نہ معلوم ہوں گے بلکہ بدتر معلوم ہوں گے، اس بدشکل عورت کی طرح جسے سونے اور ریشم سے آراستہ کیا گیا ہو۔

دوسرا باب

یہ ثابت کرنے کے بعد کہ نہ صرف وہ لوگ جو نظم لکھتے ہیں بلکہ صرف وہ لوگ جو بہترین نظم لکھتے ہیں انہیں ممتاز بولی کو استعمال کرنا چاہئے، اب ہمیں یہ متعین کرنا ہے کہ آیا ہر موضوع اس میں استعمال کیا جائے یا نہیں؟ اور اگر سب نہیں تو ہمیں ان موضوعات کو الگ کر دینا چاہئے جو اس کے لیے موزوں و مناسب ہیں۔ اس سلسلے میں ہمیں پہلے یہ دریافت کرنا چاہئے کہ موزوں و مناسب سے ہماری مراد کیا ہے؟ ہم کہتے ہیں کہ جس چیز میں اہلیت ہوتی ہے وہ موزوں و مناسب ہوتی ہے۔ جیسے ہم کہتے ہیں کہ جس چیز میں نفاست ہوتی ہے وہ نفیس ہوتی ہے۔ اور اگر اس چیز کو جو عادت پیدا کرتی ہے جب پہچان لیا جاتا ہے تو جس چیز میں وہ عادت پیدا ہوتی ہے وہ بھی پہچان لی جاتی ہے۔ اس طرح اگر ہم جاننا چاہتے ہیں کہ ''اہلیت'' کیا ہے تو ہمیں یہ جاننا چاہئے کہ اہل کیا ہے؟ اہلیت اثر یا نتیجہ ہے صلاحیت کا۔ جب کوئی شخص کسی اچھے کام کی صلاحیت دکھاتا ہے تو ہم کہتے ہیں کہ وہ اچھائی کی اہلیت رکھتا ہے اور جب وہ غلط صلاحیت دکھاتا ہے تو ہم کہتے ہیں وہ بُرائی کی اہلیت رکھتا ہے۔ اس طرح ہم کہتے ہیں کہ وہ سپاہی جو اچھی طرح لڑا فتح کی اہلیت تک پہنچ گیا۔ جس کسی نے اچھی حکومت کی وہ حکومت کی اہلیت تک پہنچ گیا۔ یہ بھی کہتے ہیں کہ ایک جھوٹا شرم کی اہلیت تک پہنچا اور ایک ڈاکو موت کی اہلیت تک۔

پھر کیونکہ ان لوگوں میں مزید مقابلہ ہوتا ہے جو زیادہ اہل ہوتے ہیں اور ان لوگوں میں بھی جو کم اہل ہوتے ہیں۔ اسی طرح کچھ اہل ہوتے ہیں، کچھ زیادہ اہل ہوتے ہیں اور کچھ ان سے بھی زیادہ اہل ہوتے ہیں۔ کچھ کم، کچھ ان سے بھی کم اور کچھ ان سے بھی کم اہل ہوتے ہیں۔ جب کہ ایسا مقابلہ یا موازنہ صلاحیتوں کے نتیجے کے مطابق ہوتا ہے جسے (جیسا کہ ہم نے پہلے کہا) ہم اہلیت کہتے ہیں۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ اہلیتوں کا بھی کم یا زیادہ کے مطابق موازنہ کیا جاتا

ہے۔ کچھ عظیم ہوتی ہیں، کچھ عظیم تر اور کچھ عظیم ترین ہوتی ہیں۔ اور نتیجتاً یہ ظاہر ہے کہ ایک چیز اہل ہے، دوسری زیادہ اہل اور تیسری اس سے زیادہ اہل ہے اور کیونکہ ایک ہی مقصد کے سلسلے میں اہلیت کا ایسا مقابلہ نہیں ہوسکتا بلکہ مختلف مقاصد کے سلسلے میں ہوسکتا ہے اسی لیے زیادہ اہل وہ ہے جو زیادہ بڑے مقاصد کا اہل ہو اور سب سے زیادہ اہل وہ ہے جو سب سے بڑے مقاصد کا اہل ہو۔ کیونکہ کوئی چیز ایک ہی صفت کی حامل ہوتے ہوئے زیادہ اہل نہیں کہی جاسکتی۔ یہ ظاہر ہے کہ بہترین چیزیں ہی بہترین کی اہل ہوسکتی ہیں اور یہ اہلیت چیزوں کی ضرورت کے مطابق متعین ہوگی۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ جس زبان کو ہم ممتاز زبان کہتے ہیں وہ دوسری سب بولیوں میں سب سے بہتر ہے۔ اس میں بہترین موضوع ہی کو پیش کیا جاسکتا ہے اور ان کو ہم سب موضوعات میں سب سے اہل موضوع کہیں گے۔ اور اب ہمیں تلاش کرنے دیجیے کہ وہ موضوعات کیا ہیں اور اس بات کو واضح کرنے کے لیے یہ غور کرنا چاہئے کہ جیسے انسان کو تہری زندگی ملی ہے یعنی نباتاتی، حیوانی اور عقلی۔ تو وہ تین راستوں پر چلتا ہے۔ کیونکہ جہاں تک اس کی نباتاتی زندگی کا تعلق ہے وہ مفید چیزوں کو تلاش کرتا ہے۔ اس سطح پر وہ پودوں کی سی فطرت کا حامل ہوتا ہے۔ جہاں تک اس کی حیوانی زندگی کا تعلق ہے وہ ان چیزوں کو پسند کرتا ہے جو لطف و مسرت بہم پہنچاتی ہیں۔ اس سطح پر وہ جانوروں کی سی فطرت کا حامل ہے۔ جہاں تک اس کی عقلی زندگی کا تعلق ہے وہ حق و صداقت کی تلاش کرتا ہے اور اس میں وہ منفرد ہے یا فرشتوں کی صفت کا حامل ہوتا ہے۔ زندگی کی انہی تین سطحوں پر ہم زندگی بسر کرتے ہیں اور کیونکہ ان تین سطحوں پر کچھ چیزیں زیادہ بہتر اور کچھ بہترین ہیں اس لیے جو چیزیں بہترین ہیں ان کو بہترین طریقے پر پیش کرنا چاہئے اور بہترین بولی ہی میں ادا کرنا چاہئے۔

مگر ہمیں یہ معلوم کرنا چاہئے کہ بہترین چیزیں کیا ہیں اور سب سے پہلے ان چیزوں کے بارے میں جو مفید ہیں۔ اس معاملے میں اگر ہم غور سے دیکھیں کہ ان لوگوں کا کیا مقصد ہے جو ''مفید'' کی تلاش میں رہتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ یہ سوائے ''حفاظت'' کے کوئی اور چیز نہیں ہے۔ دوسرے ''لطف اندوزی'' کے سلسلے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ چیز لطف دیتی ہے جو خواہش یا اشتہا کے سب سے بڑے مقصد کو لطف بہم پہنچاتی ہے اور یہ محبت ہے۔ تیسرے حق و صداقت کے بارے میں اس پر کسی کو شک نہیں ہوسکتا کہ نیکی کا درجہ سب سے اول ہے۔ اس لیے حفاظت، محبت اور نیکی وہ اہم چیزیں ہیں جن کو اعلیٰ طریقے پر بیان کیا جانا چاہئے۔ میرا مطلب ان چیزوں سے ہے جو ان معاملوں میں سب سے زیادہ اہم ہیں جیسے جنگ میں دلیری، عشق کی آگ اور قوتِ ارادی کا

مقصد۔ اور اگر ہم غور کریں تو دیکھیں گے کہ ممتاز مصنفین نے عام بولی میں انہی موضوعات پر طبع آزمائی کی ہے مثلاً برتران دی بورن نے جنگ کے موضوع پر، آرنات ڈینیل نے محبت کے موضوع پر، ژیراوت دی بورنئیل نے نیکی کے موضوع پر۔ جینو نے محبت کے موضوع پر اور اس کے دوست نے نیکی کے موضوع پر۔

اس بات پر پہنچ کر ہم سمجھ جاتے ہیں کہ وہ کون سے موضوعات ہیں جن پر ممتاز بولی میں طبع آزمائی کرنی چاہئے۔

(باب سوم، فصل دوم میں دانتے نظم کی مختلف اصناف پر بحث کرتا ہے اور فیصلہ صادر کرتا ہے کہ ''کینز ون'' سب سے اعلیٰ اور سب سے موزوں صنف ہے)

چوتھا باب

اس طرح محنت کر کے ہم نے یہ بتایا کہ کون سے لوگ اور کون سے موضوعات ہیں جو اس شایستہ زبان کے لیے موزوں و مناسب ہیں اور یہ بھی بتا دیا کہ وہ کون سی صنف سخن ہے جو اس اعزاز کی مستحق ہے۔ دوسرے موضوعات پر اظہار خیال کرنے سے پہلے ہمیں ''کینز ون'' کی وضاحت کرنی چاہئے۔ اس صنفِ سخن کے فن پر غور کرنا چاہئے کیونکہ یہ اب تک اتفاقی طریقے سے استعمال ہوئی ہے۔

اس لیے جو کچھ ہم نے کہا ہے اس کا جائزہ لیتے ہوئے، ہمیں یاد ہے کہ ان لوگوں کا بار بار ذکر کیا ہے جو اس بولی میں مشق سخن کرتے ہیں۔ اور صحیح اسباب کی بناء پر ہم نے یہ کہنے کی جسارت کی ہے کہ اگر ہم شاعری کا صحیح مفہوم پیش نظر رکھیں تو اسی نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ وہی حقیقت میں شاعر ہیں (جن کا ذکر بار بار کیا گیا ہے اور جو اس ممتاز بولی میں لکھتے ہیں)۔ شاعری کیا ہے؟ ایک ایسی بیانیہ اثر آفریں تصنیف، جسے غنائی رنگ دیا گیا ہو۔ لیکن یہ شاعر بڑے شاعروں سے مختلف ہیں یعنی مستند شاعروں سے، کیونکہ بڑے شاعروں کی زبان فن کے اصولوں پر قائم تھی جب کہ یہ شاعر اٹکل پچّو لکھتے ہیں۔ اس لیے جتنا زیادہ ہم بڑے شاعروں کا اتباع کریں گے اتنی ہی بہتر شاعری ہم کریں گے۔ اس لیے یہ مناسب ہے کہ معلّمی کے کام کی طرف متوجہ ہو کر ہم ان کے شاعرانہ درس کو حاصل

کریں۔

سب سے پہلے ہم اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہر شخص کو موضوع کا وزن خود اپنے کاندھوں پر اٹھانا چاہئے تاکہ اس کی قوت پر زیادہ بوجھ نہ پڑے اور وہ زمین پر نہ گر پڑے۔ یہ ہمارے استاد ہورلیس کی ہدایت ہے جب وہ ''فن شاعری'' کے آغاز میں کہتا ہے ''تم لوگ جو لکھنا چاہتے ہو ایسے موضوع کا انتخاب کرو جو تمہاری صلاحیت کے عین مطابق ہو''۔

پھر ہم میں یہ بصیرت بھی ہونی چاہئے کہ وہ کون سی چیزیں ہیں جو ہمارے لیے موزوں ہیں تاکہ پھر ہم طے کریں کہ آیا انہیں ٹریجیڈی، کامیڈی یا مرثیہ کے رنگ میں پیش کیا جائے۔ ٹریجیڈی میں ہم اعلیٰ طرز، کامیڈی میں ادنیٰ طرز، اور مرثیہ میں غمزدگی کا طرز پیش کرتے ہیں۔ اگر ہمارا موضوع ٹریجیڈی کے رنگ میں پیش کرنے کے لیے موزوں ہے تو ہمیں ممتاز زبان کو استعمال کرنا چاہئے اور اسے ''کینزون'' کی صنف میں ادا کردینا چاہئے۔ لیکن اگر موضوع کامیڈی کے رنگ میں پیش کیے جانے کے لیے موزوں ہے تو اس میں کبھی ''وسطی'' اور کبھی ''بازاری'' بولی کو استعمال کرنا چاہئے۔ اور اس سلسلے میں جس بصیرت کی ضرورت ہے اسے ہم ''چوتھی فصل'' میں بیان کریں گے۔ لیکن اگر ہمارا موضوع مرثیہ کے رنگ میں پیش کیے جانے کے لیے موزوں ہے تو ہمیں صرف بازاری بولی ہی کو استعمال کرنا چاہئے۔

مگر اس وقت دوسرے اسالیب کو چھوڑ کر ہمیں صرف ٹریجیڈی کے اسلوب پر بات کرنی چاہئے۔ ہم ٹریجیڈی کا اسلوب اس وقت استعمال کرتے ہیں جب مصرعوں کی شان وشوکت، تعمیری علویت اور الفاظ کا شکوہ موضوع کے وزن سے مناسبت رکھتا ہو۔ اور کیونکہ، اگر ہمیں صحیح طرح یاد ہے، یہ ثابت ہو چکا ہے کہ بلند ترین چیزیں ہی بلند اسلوب کی اہل ہیں اور کیونکہ وہ اسلوب، جسے ہم المیہ اسلوب کہتے ہیں، بلند ترین اسلوب ہے تو وہ چیزیں جنہیں ہم نے بہترین گیتوں کا موضوع بنایا ہے انہیں صرف اسی اسلوب میں پیش کیا جانا چاہئے یعنی حفاظت، محبت، نیکی اور وہ دوسری چیزیں جن کا تصور ان صفات سے پیدا ہوتا ہے۔ شرط یہ ہے کہ وہ کسی اتفاقی امر سے پست وادنیٰ نہ ہوگئی ہوں۔

اس لیے ہمیں ہوشیار رہنا چاہئے اور جب کوئی ان تین موضوعات پر لکھنے کا ارادہ کرے یا ان چیزوں پر لکھے جو براہ راست ان سے متعلق ہیں تو پہلے اسے ہیلی کون کا پانی پینا چاہئے اور پھر تاروں کو ٹھیک کرکے اپنا باجا اٹھانا چاہئے اور پھر بجانا چاہئے۔ مگر اصل مشکل بصیرت اور ضروری

احتیاط کو عمل میں لانے میں پڑتی ہے۔ کیونکہ یہ چیزیں جینئس کی سخت کاوش، فن کے مسلسل ریاض اور علم حاصل کرنے کی عادت کے بغیر حاصل نہیں ہوسکتی۔ اور یہی وہ لوگ ہیں جن کو شاعر ''اینیڈ'' کی چھٹی فصل میں خدا کا محبوب، نیکی سے آسمان پر پہنچے ہوئے، دیوتاؤں کے بیٹے کہتا ہے۔ حالانکہ یہ بات وہ استعارتاً کہہ رہا ہے۔ اور ان لوگوں کو جو علم وفن سے بے بہرہ ہیں اور صرف اپنی جینئس پر بھروسہ کر کے اعلیٰ ترین موضوع کو اعلیٰ ترین طرز میں برتنا چاہتے ہیں تو وہ جلد ہی اپنی حماقت کا اعتراف کر لیتے ہیں اور اس جسارت سے باز آجاتے ہیں۔ اور اگر وہ اپنی فطری کاہلی میں بطخ کی طرح ہیں تو انہیں شہباز کی نقل سے، جو دور ستاروں کی طرف اڑتا ہے، باز رہنا چاہیے۔

(پانچویں باب میں ''کینز ون'' کے مختلف مصرعوں کی فنی نوعیت پر اور چھٹے باب میں جملوں میں لفظوں کی ترتیب پر بحث کی گئی ہے اور بتایا گیا ہے کہ ''بہترین الفاظ ہی ''کینز ون'' کے لیے موزوں ہیں'')۔

ساتواں باب

ہمارے موضوع کا دوسرا باب اس بات کا متقاضی ہے کہ ہم ان الفاظ کی وضاحت کریں جن میں ایسا شکوہ موجود ہے کہ وہ اس اسلوب میں استعمال کیے جانے کے لیے موزوں ہیں جس کو ہم نے پہلا درجہ دیا ہے۔ ہم یہ کہتے ہیں کہ الفاظ کی بصیرت کے لیے عقل کی زبردست کاوش کی ضرورت پڑتی ہے۔ کیونکہ ہم دیکھتے ہیں کہ ان کی ہزاروں قسمیں ہیں۔ کیونکہ کچھ الفاظ بچکانے، کچھ زنانے اور کچھ مردانے ہوتے ہیں۔ اور آخر الذکر میں کچھ دیہاتی اور کچھ شہری ہوتے ہیں۔ اور جن الفاظ کو ہم شہری کہتے ہیں ان میں سے کچھ شستہ اور منجھے ہوئے ہوتے ہیں اور کچھ بے ڈول اور اَن گھڑ ہوتے ہیں۔ ان شہری لفظوں میں ''شستہ'' اور ان گھڑ وہ ہیں جن کو ہم ''شاندار'' کہتے ہیں۔ جب کہ ہم چمکدار اور بگڑے ہوئے الفاظ انہیں کہتے ہیں جن کی آواز میں سطحیت ہو۔ جیسا کہ عظیم تصانیف میں کچھ تصانیف بلند و اعلیٰ ہوتی ہیں اور کچھ محض دھواں ہوتی ہیں۔ اور اس آخری قسم میں جب ہم سطحی نظر سے دیکھتے ہیں تو ہمیں ان میں بلندی دکھائی دیتی ہے مگر صاحب نظر کو اس میں کوئی بلندی نظر نہیں آتی بلکہ اونچی ڈھلوانوں سے سر کے بل گرنے کا احساس ہوتا ہے کیونکہ نیکی کے بنے ہوئے

راستے سے وہ الگ ہو جاتی ہیں۔ اس لیے اے قاری! غور کرو کہ تم کو عمدہ الفاظ کے انتخاب میں چھلنی کو کس قدر استعمال کرنے کی ضرورت ہے۔ کیونکہ اگر تم کو اسے ممتاز عوامی بولی کا لحاظ ہے جسے (جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں) شاعروں کو اس وقت استعمال کرنا چاہیے جب وہ ٹریجیڈی کے رنگ میں لکھ رہے ہوں (اور یہی وہ لوگ ہیں جن کی ہم تربیت کرنا چاہتے ہیں) تو تمہیں احتیاط برتنی چاہیے کہ سب سے زیادہ عمدہ و بہتر الفاظ ہی تمہاری چھلنی میں رہ جائیں۔ اور ان میں تم بچکانے الفاظ کسی طرح شامل نہ کرو گے ان کی سادگی کی وجہ سے، اور نہ زنانے الفاظ شامل کرو گے ان کی نرمی کی وجہ سے، اور نہ دیہاتی الفاظ شامل کرو گے ان کے کُھردرے پن کی وجہ سے۔

اس لیے تم دیکھو گے کہ صرف درست اور شہری الفاظ ہی باقی رہ گئے ہیں جو بلند و اعلیٰ ہیں اور ممتاز عوامی بولی کا حصہ ہیں۔ ہم درست یا شایستہ الفاظ انہیں کہتے ہیں جن کے تین یا قریب قریب تین الگ الگ رکن ہوں اور جن میں ہائے مخلوط نہ ہو۔ جن میں درشتی نہ ہو۔ جن میں دو دفعہ زیڈ اور ایکس (''Z'' اور ''X'') استعمال نہ ہوں اور جن میں شیرینی ہو۔

ہم شہری لفظ اس لفظ کو کہتے ہیں جو یا تو ضروری ہوں یا سجاوٹ کے لیے ممتاز عوامی بولی میں استعمال ہوتے ہوں۔ ہم ضروری ان الفاظ کو کہتے ہیں جن کو استعمال کیے بغیر چارہ نہیں، جیسے کچھ ایک رکن والے الفاظ۔ ہم آرائشی الفاظ انہیں کہتے ہیں جو شایستہ الفاظ کے ساتھ مل کر آہنگ پیدا کرتے ہیں حالانکہ وہ الگ سے بے ڈھنگے اور درشت معلوم ہوں۔ یہ سب الفاظ ایک دوسرے سے کیسے ہم آہنگ ہوں گے اس پر ہم آگے روشنی ڈالیں گے۔ اور جو کچھ الفاظ کی نمایاں فطرت کے بارے میں کہا جا چکا ہے وہ پیدائشی بصیرت رکھنے والے کے لیے کافی ہے۔



سر فلپ سڈنی

(۱۵۵۴ء-۱۵۸۶ء)

فلپ سڈنی پین ہرسٹ کے مقام پر ۱۵۵۴ء میں پیدا ہوا۔ وہ سر ہنری سڈنی کا بڑا بیٹا، ڈیوک اوف نور تھمبر لینڈ کا پوتا اور ارل اوف لیکا سٹر کا بھتیجا تھا۔ اسکول کی تعلیم کے بعد ۱۵۶۸ء میں کرائسٹ کالج آکسفورڈ میں داخل ہوا جہاں چار سال تک اس نے تعلیم حاصل کی۔ ۱۵۷۲ء میں مزید تعلیم کی غرض سے وہ پیرس، ویانا، وینس اور پراگ گیا اور ۱۵۷۵ء میں انگلستان واپس آ گیا۔ واپس آ کر وہ اپنے چچا کی سرپرستی میں دربار سے وابستہ ہوگیا۔ اسی سال اس کی ملاقات پینی لوپ (اسٹیلا) سے ہوئی۔ آئندہ پانچ چھ سال تک وہ اپنے سانیٹ میں اسی سے خطاب کرتا رہا۔ ۱۵۷۸ء میں اس کی ملاقات شاعر اسپینسر سے ہوئی اور ۱۵۷۹ء میں جب اسپینسر نے ''دی شیپھرڈس کلینڈر'' لکھا تو اسے سر فلپ سڈنی کے نام معنون کیا۔ ۱۵۸۰ء میں جب اس کے چچا ارل اوف لیکا سٹر نے، ڈیوک اوف انجاوَ سے، ملکہٗ وقت کی شادی کی مخالفت کی تو وہ بھی چچا کے ساتھ شاہی عتاب میں آ گیا۔ اسی زمانے میں جب فلپ سڈنی گوشہ نشین تھا، اس نے اپنی مشہور رومانی نظم ''آرکیڈیا'' تصنیف کی۔ ۱۵۸۳ء میں جب شاہی عتاب دور ہوا تو فلپ سڈنی کو سر کے خطاب سے نوازا گیا۔ اسی سال اس کی شادی ہوگئی۔ دو سال بعد اسے فلشنگ کا گورنر مقرر کیا گیا اور ۱۵۸۶ء میں زٹ فین کی جنگ میں ایسا زخمی ہوا کہ پھر جانبر نہ ہو سکا۔ وفات کے وقت سر فلپ سڈنی کی عمر صرف ۳۲ سال تھی۔ اس کے مرنے کا ایسا سوگ منایا گیا کہ شاعروں نے دو سو کے قریب نوحے اور مرثیے لکھے۔ سر فلپ سڈنی اپنے دور کا نہایت مہذب اور شائستہ انسان تھا۔ اعلیٰ تعلیم سے بہرہ ور، شاعر، عالم، بہترین شہ سوار، جری سورما، منکسر المزاج لیکن عزت و وقار کے معاملے میں جان سے گزر جانے والا۔ سیاست دان، فن سفارت کا ماہر اور بہترین درباری۔ اس نے اپنی مختصر سی زندگی میں وہ کچھ



سرفلپ سڈنی

(Sir Philip Sidny)

If you neglect your work, you will dislike it; if you do it well, you will enjoy It.

....

Each excellent thing, once learned, serves for a measure of all other knowledge

....

The ingredients of health and long life, are great temperance, open air, easy labor, and little care

(Sir Philip Sidny)

کر دکھایا جو پوری زندگی میں بھی لوگ انجام نہیں دے سکتے۔

جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے، سر فلپ سڈنی نے سانیٹ بھی لکھے اور طویل منظوم رومانس ''آرکیڈیا'' بھی لیکن اس کی اصل اور دائمی شہرت کا باعث اس کا وہ تنقیدی شاہکار ہے جسے اس کے مرنے کے نو برس بعد، بیک وقت دو ناشروں نے، دو مختلف ناموں سے ''شاعری کا جواز'' اور ''شاعری کے لیے معذرت'' ۱۵۹۵ء میں شائع کیا۔ یہ وہی تصنیف ہے جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے۔ یورپ کی تنقیدی فکر کے سلسلے میں تقریباً چار سو سال گزر جانے کے باوجود اسے آج بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اس تصنیف کی بنیادی اہمیت یہ ہے کہ اس دور میں اطالوی، فرانسیسی اور انگریزی زبانوں میں کوئی اور تصنیف ایسی نظر نہیں آتی جو نشاۃ الثانیہ کی روح اور مزاج کی اس طور پر ترجمانی کرتی ہو اور اس دور کی تنقید کا اتنا بھرپور تصور پیش کرتی ہو۔ اس دور میں جتنی تنقیدی تحریریں نظر آتی ہیں ان میں قدما کے چبائے ہوئے لقموں کو ہی چبایا گیا ہے۔ یہ وہ دور تھا جب مذہب کا اثر جاری و ساری تھا۔ سارے اقدار و تصورات اسی معیار سے دیکھے اور پرکھے جاتے تھے۔ شاعری اور دین اک ہی چیز کے دو نام تھے۔ ''حیاتِ دانتے'' میں بوکیچو نے لکھا ہے کہ ''نہ صرف شاعری دینیات ہے بلکہ دینیات بھی شاعری ہے'' نشاۃ الثانیہ آزاد خیال اور مذہبی غلبے سے بچ کر ایک نیا راستہ تلاش کرنے کی تحریک تھی۔ سارا معاشرہ اخلاقی اقدار کی جکڑ بندیوں سے آزادی حاصل کرنے کے لیے اندر سے آمادہ تو ضرور تھا لیکن عادت اور روایت سے مجبور تھا۔ جب اٹلی میں مذہب اور شاعری کے تعلق کے خلاف آواز اٹھی اور ادب کو مذہب سے الگ کرنے کی کوشش کی گئی تو سارے یورپ میں اس تحریک کے خلاف آواز بلند ہوئی۔ ''اشام'' کی تصنیف ''اسکول ماسٹر'' میں اسی تحریک (جسے اطالویت کے نام سے منسوب کیا گیا) کی مخالفت کی گئی ہے۔ اسی زمانے میں گوسن نے ''اسکول اوف ایب یوز'' (۱۵۸۹ء) کے نام سے ایک کتاب لکھی جس میں سارے لادینی ادب کو ہدفِ ملامت بنایا۔ گوسن نے اپنی اس تصنیف میں اصل حملہ تو تھیٹر پر کیا تھا لیکن عیسائی مبلغین کی طرح، اس نے شاعری کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا اور کہا کہ شاعر جھوٹوں کے بادشاہ ہیں اور شاعری کذب و افترا کا دفتر ہے۔ وہ انسانی صلاحیتوں کی تخریب کرتی ہے اور انسان کے اندر مردانہ صفات کے بجائے زنانہ پن پیدا کرتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ گوسن نے اپنی یہ تصنیف، بغیر اجازت کے، سر فلپ سڈنی کے نام معنون کر دی۔ اس تصنیف نے سارے ادبی حلقوں میں آگ لگا دی۔ ڈرامہ نویس ''ٹامس لاج'' نے اس

کا جواب لکھا لیکن سر فلپ سڈنی نے اس مسئلہ پر ٹھنڈے دل سے غور کیا اور مطالعہ و غور و فکر سے وہ جن نتائج پر پہنچا انہیں اس تصنیف میں پیش کر دیا۔ سڈنی کا اندازِ فکر فلسفیانہ اور اندازِ تحریر شاعرانہ ہے لیکن اس اسلوب کو آرائشی اسلوب نہیں کہا جا سکتا۔ اس میں ایک وقار ہے۔ روانی ہے اور لہجہ میں بات چیت کی سی تیزی و طراری ہے۔ سڈنی اس حد تک گوسن سے اتفاق کرتا ہے کہ موجودہ انگریزی ادب یقیناً مبتذل اور گھٹیا ہے اور خصوصیت کے ساتھ انگریزی ڈراما۔ لیکن شاعری کے سلسلے میں طویل بحث کے بعد وہ لکھتا ہے کہ:

''وہ لوگ جو شاعری پر اعتراض کرتے ہیں بیکار کے لوگ ہیں، جن کی بس زبانیں چلتی ہیں... وہ شاعری کو جھوٹ کا پلندا کہتے ہیں۔ میں یہ کہتا ہوں کہ شاعر کچھ کہتا ہی نہیں جو وہ جھوٹ کہے۔ وہ یہ نہیں بتاتا کہ کیا ہے اور کیا نہیں ہے بلکہ وہ تو تخلیق کرتا ہے یعنی یہ دکھاتا ہے کہ چیزوں کو کیسا ہونا چاہیے؟ اس لیے جھوٹ اور سچ کا اس سلسلے میں سوال ہی نہیں اٹھتا''۔

''چیزوں کو کیسا ہونا چاہیے'' کے الفاظ میں ارسطو کی آواز صاف سنائی دے رہی ہے جو کہتا ہے کہ ''شاعر کا کام یہ نہیں ہے کہ جو کچھ حقیقت میں گزرا اس کو فی الواقع جوں کا توں بیان کر دے بلکہ ایسی چیزیں بیان کرنا ہے جو ہو سکتی ہیں''۔ فلپ سڈنی، عیسائی مصنفین کی طرح، اس بات پر بحث نہیں کرتا کہ تخیلی ادب خدا سے دور کر دیتا ہے یا اس میں خدا پر اعتراض کیے جاتے ہیں۔ وہ اپنے دور کے ادب کو اخلاقی بنیادوں پر رد بھی نہیں کرتا بلکہ وہ تو اسے صرف اس لیے بُرا کہتا ہے کہ وہ مبتذل اور گھٹیا ہے۔ اس کا نقطۂ نظر اخلاقی نہیں ہے۔ وہ تو اس بات پر زور دیتا ہے کہ عالم دین کا دائرۂ عمل الگ ہے اور شاعر کا الگ۔ وہ یہ کہتا ہے کہ:

''شاعری کی ایک قسم وہ ہے جس میں فلسفیانہ یا اخلاقی اِمور کو موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے جیسے ٹریٹس، فوسیلائڈلیس اور کیٹو وغیرہ۔ یا فطری امور کو جیسے لکریشس اور ورجل کی جیورجکس میں یا علم نجوم کو جیسے منی لیس، پونٹےنس یا تاریخ کو جیسے لوکن۔ اگر کوئی شخص ایسا ہے جو ان کو ناپسند کرتا ہے تو غلطی اس کی قوتِ فیصلہ کی ہے۔ عمدہ طریقے سے ادا کیے ہوئے عمدہ مواد کی نہیں ہے۔ مگر چونکہ شاعری کی یہ قسم موضوع کے لباس میں لپٹی ہوئی ہے اور شاعر کے اپنے بنائے ہوئے راستے پر نہیں چلتی اس لیے ہم اسے شاعری کہہ سکتے ہیں یا نہیں۔ یہ بات ہم قواعد دانوں کی بحث کے لیے چھوڑ دیتے ہیں''۔

سر فلپ سڈنی کا زاویۂ نظر یہ ہے کہ وہ لوگ جو عالم ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں اور شاعری

کے خلاف بھی ہیں، وہ ناشکرے لوگ ہیں اس لیے کہ وہ اس چیز کو بگاڑ رہے ہیں جس نے بہترین قوموں اور بہترین زبانوں کو جہالت کے مقابلے میں سب سے پہلے روشنی عطا کی ہے۔ شاعری وہ پہلی دایہ تھی جس کے دودھ نے رفتہ رفتہ زیادہ مشکل علوم کو ہضم کرنے کا اہل بنایا۔ اگر فلسفی و مورخ شاعری سے پروانۂ راہ داری حاصل نہ کر لیتے تو وہ قبولیتِ عام کے دروازے میں داخل نہیں ہو سکتے تھے۔ کوئی بھی انسانی فن ایسا نہیں ہے جس کا تعلق فطرت سے نہ ہو۔ سارے الفاظ اسی چیز کی ترجمانی کرتے ہیں جو فطرت ظاہر کرنا چاہتی ہے۔ نجومی ستاروں کو دیکھتا ہے اور معلوم کرتا ہے کہ فطرت نے کیا نظام قائم کیا ہے؟ ریاضی داں مختلف اعداد کو دیکھتا ہے۔ موسیقار بتاتا ہے کہ کون سی آوازیں فطری طور پر ہم آہنگ ہیں۔ فلسفی کو فطری فلسفی کہا جاتا ہے۔ اخلاقیات کے فلسفی فطری نیکیوں، بدیوں اور جذباتِ انسانی کو بنیاد بناتے ہیں اور ہدایت کرتے ہیں کہ فطرت کی پیروی کرو۔ تم سے غلطی سرزد نہیں ہوگی۔ قانون دان وہی کہتا ہے جو انسان نے طے کر لیا ہے۔ مورخ وہ کہتا ہے جو انسانوں نے کیا ہے۔ قواعد دان زبان کے اصول بناتا ہے۔ علم بیان کا ماہر منطقی فطرت کے راستوں اور ترغیبِ فطرت کے تعلق ہی سے قیاسی اصول مرتب کرتا ہے۔ طبیب جسم انسانی کے فعل کا اندازہ لگاتا ہے اور ان چیزوں کی صفت معلوم کرتا ہے جو اسے فائدہ یا نقصان پہنچاتی ہیں۔ مابعدالطبیعیات کا عالم فطرت کے گہرے شعور پر اپنی بنیاد قائم کرتا ہے لیکن ان سب میں شاعر ہی ایسا ہے جو ان سب چیزوں کا غلام ہونے کی بجائے اپنے تصورات کے زور پر ایک نئی فطرت کی تشکیل کرتا ہے۔ وہ یا تو فطرت سے بہتر چیزیں تخلیق کرتا ہے یا ایسی نئی شکلیں تخلیق کرتا ہے جو فطرت کے پاس بھی نہیں ہیں جیسے ہیرو۔ نیم دیوتا قسم کے کردار۔ اسی لیے شاعر فطرت کے ہاتھ میں ہاتھ ڈال کر چلتا ہے۔ وہ عطیاتِ فطرت کے تنگ دائرہ میں بند نہیں رہتا بلکہ آزادی کے ساتھ اپنی ذہانت کے دائرے میں گھومتا رہتا ہے۔ شاعر فطرت کی ''نقل'' میں یا اپنے تخیل سے ایسی چیزیں تخلیق کرتا ہے۔ خیال تصور میں ہوتا ہے اور فطرت میں نہیں ہوتا۔ شاعر کے پاس یہی خیال ہے اور وہ اسے نہایت خوبی سے ادا کر دیتا ہے۔ وہ فطرت کی طرح صرف ایک سائرس کو جنم نہیں دیتا جس میں چند مخصوص صفات ہیں بلکہ وہ دنیا کو ایک ایسا سائرس عطا کرتا ہے تاکہ وہ اس سے بہت سے ''سائرسوں'' کو جنم دے سکے بشرطیکہ وہ یہ سمجھ لے کہ اس کے بنانے والے نے اسے کیوں اور کیسے بنایا ہے؟

فلسفی ہدایت کرتا ہے اور مورخ مثال پیش کرتا ہے۔ لیکن ہدایت اور مثال چونکہ ان دونوں کی ذات میں یکجا نہیں ہوتیں اس لیے دونوں ایک جگہ پر آ کر رک جاتے ہیں۔ فلسفی اصول و

کلیہ کو دلائل سے ثابت کرتا ہے۔ اس کا بیان ایسا خشک اور مبہم ہوتا ہے کہ اگر کوئی شخص صرف فلسفی ہی سے ہدایت لیتا رہے تو وہ ساری عمر چکر کھاتا رہے گا اور کہیں بڑھاپے میں جا کر ایماندار بننے کی علت کو سمجھ سکے گا۔ مورخ ہدایت سے عاری ہوتا ہے۔ اس کا تعلق ''جو کچھ ہونا چاہئے'' کے بجائے ''جو کچھ ہوا'' سے ہوتا ہے۔ وہ اشیاء کی حقیقت سے تعلق رکھتا ہے۔ ان کے اسباب سے نہیں۔ لیکن بے مثال شاعر یہ دونوں فرائض ادا کرتا ہے۔ فلسفی جو کچھ کہتا ہے شاعر اس کی مکمل تصویر کسی فرد کے ذریعہ پیش کر دیتا ہے۔ فلسفی کی تصویر روح میں نہیں اترتی۔ شاعر کی تصویر دل کی گہرائیوں میں اُتر جاتی ہے۔ شاعر ہی سچا عوامی فلسفی ہے۔ شاعر مورخ سے بھی اس لیے بہتر ہے کہ وہ ذہن کو علم کی دولت سے مالا مال کرتا ہے بلکہ اس علم کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ خوب کھلایا جا سکے۔ متاثر کرنا تعلیم دینے سے زیادہ بڑی چیز ہے کیونکہ وہ تعلیم کا سبب اور اثر ہے۔ سڈنی کہتا ہے کہ ارسطو کا بھی یہی خیال ہے کہ صرف علم نہیں بلکہ عمل نتیجہ ہونا چاہئے اور یہ سمجھنا مشکل نہیں ہے کہ عمل بغیر جذبے کے وجود میں نہیں آ سکتا۔

غرض کہ سڈنی شاعری کو اخلاقی جکڑ بندیوں کے دائرے سے نکال کر اور سارے علوم سے اس کا مقابلہ کر کے اس کی اہمیت اور قدر و قیمت کو اجاگر کرتا ہے اور اس طرح اس معاشرے میں، جہاں اب تک اس کا مقام غیر متعین تھا، اسے دوبارہ متعین کر دیتا ہے۔ اس دور میں جب سارا معاشرہ علم عروض، فن خطابت اور تھیٹر کے سماجی اثرات کی بحث میں الجھا ہوا تھا اس نے شاعری کی نوعیت، منصب، امکان اور مستقبل جیسے مسائل کو اٹھایا اور مربوط تنقیدی انداز میں انہیں پیش کر دیا۔ نشاۃ الثانیہ ایک جذباتی فضا کا دور تھا اس لیے ایسے دور میں کوئی منظم چیز وجود میں نہیں آ سکتی تھی۔ سڈنی کی تصنیف بھی کوئی منظم تصنیف نہیں ہے مگر اس کی بنیادی اہمیت یہ ہے کہ وہ اس رجحان کی ترجمانی کرتی ہے جو آئندہ دور کا نمائندہ رجحان بن جاتا ہے۔

اس وقت ہمارا دور بھی جذباتی فضا کا دور ہے۔ ایک طرف مذہبی جکڑ بندی ہے اور دوسری طرف فکر کا بند کنواں ہے۔ ہم بھی اپنی روایت اور مغرب کے ماضی، حال کے مطالعے سے اپنا راستہ متعین کر سکتے ہیں کہ ہمیں کہاں جانا ہے۔ اور کیسے جانا ہے؟

آیئے اب اس تعارف کے بعد سڈنی کی تصنیف ''شاعری کا جواز'' کا مطالعہ کریں۔

فلپ سڈنی

شاعری کا جواز

...... سب سے پہلے ان لوگوں کو لیجئے جو عالم ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں اور شاعری کے خلاف بھی ہیں۔ ان پر یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ وہ ناشکرے ہیں کیونکہ وہ اس چیز کو بگاڑ رہے ہیں جس نے بہترین قوموں اور بہترین زبانوں کو جہالت کے مقابلہ میں سب سے پہلے روشنی عطا کی ہے۔ شاعری وہ پہلی دایہ تھی جس کے دودھ نے رفتہ رفتہ زیادہ مشکل علوم کو ہضم کرنے کا اہل بنایا۔ ایسے لوگ اس خار پشت کی طرح ہیں جو غار میں جا کر اس کے باسیوں کو وہاں سے نکال باہر کرتا ہے۔ وہ ان سانپوں کی طرح ہیں جو پیدا ہو کر اپنی ماں کو ہی مار ڈالتے ہیں۔ کیا دانش کا مرکز یونان، اپنے تمام علوم میں سے ایک بھی کتاب ایسی پیش کر سکتا ہے جو میسیوس، ہومر، ہیسیوڈس سے پہلے لکھی گئی ہو؟ واضح رہے کہ یہ تینوں کے تینوں صرف شاعر تھے۔ اچھا کوئی ایسی تاریخ ہی دکھایئے جس سے پتہ چلے کہ ان سے پہلے کچھ ایسے مصنفین اور بھی تھے جو شاعر نہ تھے جیسے ارفیئس، لینس وغیرہ جو اس ملک کے وہ نامور لوگ تھے جنہوں نے سب سے پہلے اپنے قلم کو آنے والی نسلوں کے لیے استعمال کیا۔۔ کیا ان سے پہلے بھی کوئی بابائے علم ہونے کا دعویٰ کر سکتا ہے؟ ان لوگوں کو وقت و زمانہ کے اعتبار سے ہی اولیت حاصل نہیں تھی بلکہ انہوں نے غیر مہذب اور وحشی انسان کو علم سے محبت کرنا بھی سکھایا۔ اسی لیے ''ایم فی ین'' کے بارے میں مشہور ہے کہ اس کی شاعری سے پتھر بھی حرکت میں آ جاتے تھے۔ تھیبس شہر اسی طرح تعمیر کیا گیا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ آرفی لیس کی شاعری کو جانور بھی سنتے تھے یعنی پتھر کے سے وحشی لوگ۔ اسی طرح رومنوں میں لیوی لیس، اینڈ رونی کس اور این ای لیس تھے۔ اسی طرح اطالوی زبان کو، جن لوگوں نے خزینۂ علم بنایا، وہ شاعر دانتے، بوکچ اور پٹرارچ ہی تھے اور ہمارے انگلستان میں گوور اور چوسر کے نام آتے ہیں۔

یہ بھی ظاہر ہے کہ یونان کے فلسفی دنیا کے سامنے شاعروں ہی کے روپ میں آئے۔ تھیلیس ایمپی ڈکلیس اور پرمینائڈیس نے اپنے فلسفے کو نظم ہی کے ذریعے پیش کیا اور ایسا ہی

اخلاقی فلسفہ کے سلسلے میں فیثا غورث اور فوسی لائڈلیس نے کیا۔ ایسا ہی ٹرٹی لیس نے امور جنگ کے سلسلے میں کیا۔ یہی طریقۂ کار سولن نے حکمت عملی کے سلسلے میں اختیار کیا۔ یا یوں کہیے کہ شاعر ہونے کی وجہ ہی سے انہوں نے اپنے اس رجحان کو عظیم علم حاصل کرنے پر لگایا جو ان سے پہلے دنیا کی نظروں سے اوجھل تھا۔ سولن بھی شاعر ہی تھا۔ اس نے اٹلانٹک جزیرے کا قصہ نظم ہی میں لکھا اور جسے بعد میں افلاطون نے مکمل کیا۔

اور حقیقت یہ ہے کہ افلاطون کی تصانیف میں بنیادی و مرکزی چیز فلسفہ ضرور ہے لیکن اس کا مزاج شاعری ہی سے رنگ و نور حاصل کرتا ہے۔ اس کی تصانیف مکالموں کے انداز میں لکھی گئی ہیں جن میں ایتھنز کے شہری دنیا زمانے کی باتوں پر بات چیت کرتے دکھائی دیتے ہیں اور اتنی صداقت سے بات کرتے ہیں کہ اگر وہ پھانسی کے تختے پر ہوتے تو بھی اتنی صاف گوئی سے اپنے خیالات کا اظہار نہ کرتے۔ شاعرانہ انداز میں ان کی مجلسوں کا احوال، ضیافتوں کی ترتیب اور خوش خرامی کا بیان، اور ساتھ ساتھ بیچ بیچ میں قصے بھی بیان کیے گئے ہیں جیسے گیگس کی انگوٹھی کا قصہ یا اسی قسم کے دوسرے قصے۔ اگر ان سب چیزوں کو لوگ شاعری کے پھول نہ سمجھتے تو یقین کیجیے اپولو کے باغ میں کوئی بھی نہ جاتا۔

اور مورخ بھی (حالانکہ ان کے ہونٹ واقع شدہ چیزوں کو بیان کرتے ہیں اور ان کی پیشانی پر حقائق لکھے ہوتے ہیں) اپنا اندازِ فکر اور آہنگ شاعروں ہی سے لیتے ہیں۔ اسی لیے ہیروڈوٹس نے اپنی تاریخ کا عنوان شاعری کی دیوی ہی سے لیا اور اس کے تمام پیرووں نے بھی، جذبات کا پُر جوش طریقے سے بیان اور جنگوں کی تفصیلات بیان کرنے کا رنگ ڈھنگ، شاعری ہی سے سیکھا۔ ان طویل تقریروں کو لیجیے جو بادشاہوں اور سرداروں سے منسوب کی جاتی ہیں لیکن جو یقیناً ان لوگوں نے نہیں کیں۔ یہاں بھی شاعری کا عمل دخل واضح ہے۔ اس لیے یہ حقیقت ہے کہ اگر فلسفی اور مورخ شاعری سے پروانۂ راہ داری حاصل نہ کر لیتے تو وہ قبولیتِ عام کے دروازے میں داخل نہیں ہو سکتے تھے۔ یہ عمل آج بھی ان تمام اقوام میں نظر آتا ہے جہاں تعلیم عام نہیں ہے۔ ان سب اقوام میں شاعری کا احساس موجود ہے۔ ترکی میں فقیہوں کو چھوڑ کر، شاعروں کے علاوہ کوئی اور مصنف ہوتا ہی نہیں ہے۔ ہمارے ہمسایہ ملک آئرلینڈ میں بھی، جہاں علم کی بڑی کمی ہے، شعراء کو بڑی عزت و احترام سے دیکھا جاتا ہے۔ وحشی اور سادہ لوح ہندوستانیوں میں بھی، جہاں کسی اور قسم کی تصنیف نہیں پائی جاتی، شاعر ضرور نظر آتے ہیں۔ یہ شاعر اپنے بزرگوں کے کارناموں اور

دیوتاؤں کی مدح کو موضوعِ سخن بناتے ہیں..... چونکہ ہمارے تمام علوم کے موجد رومن اور ان سے پہلے یونانی تھے، اس لیے آیئے ان کے اقوال کی مدد سے اس بات پر غور کیا جائے اور دیکھا جائے کہ انہوں نے اس فن کو، جو اَب حقارت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے، کیا کیا نام دیے؟

رومنوں میں شاعروں کو ''ویٹس'' (Vates) کہا جاتا ہے یعنی خدا رسیدہ، پیش بیں یا پیغمبر۔ ان عظیم لوگوں نے اتنا نفیس نام شاعر کے دلر باعلم کو دیا اور اس کی تعریف و تکریم میں وہ اس حد تک گئے کہ نظموں سے فال تک نکالنے لگے۔ اس طرح ورجل سے فال دیکھنے کا طریقہ ایجاد ہوا۔ ورجل کی کتاب کھولی جاتی اور کسی بادشاہ کے بارے میں لکھے ہوئے اشعار پڑھے جاتے اور ان سے حسبِ مطلب اشارے تلاش کر لیے جاتے۔ حالانکہ یہ ایک فضول سا توہم تھا لیکن اس سے اس بات کا اندازہ ضرور ہو جاتا ہے کہ وہ شاعروں کی کتنی عزت کرتے تھے! ڈلفی اور سبیلاس کے پیغمبروں پر الہامِ ربانی شعر میں اُترتا تھا۔

اب کیا میں ویٹس کی حمایت میں اور استدلال لاؤں؟ کیا میں یہ بتاؤں کہ حضرت داؤد کے گیت بھی نظم ہی میں ہیں؟

اب ہمیں یہ دیکھنا چاہئے کہ یونانی اس فن کو کیا نام دیتے تھے اور اسے کیا سمجھتے تھے؟ یونانیوں نے اس کے لیے پوئٹ (Poet) کا لفظ استعمال کیا ہے جو بہترین لفظ ہونے کی وجہ سے دوسری زبانوں میں بھی رائج ہو گیا۔ یہ لفظ ''پوآئی این'' (Poiein) سے نکلا ہے، جس کے معنی ہیں ''بنانا'' اور اسی لیے اتفاق سے یا عقل سے ہم انگریز بھی یونانیوں کی طرح اسے پوئٹ یعنی ''بنانے والا'' کہتے ہیں۔ یہ نام کتنا عمدہ اور بے نظیر ہے اس کا اندازہ ہم دوسرے علوم سے مقابلہ کر کے لگا سکتے ہیں۔

کوئی بھی ایسا فن انسان کو ودیعت نہیں ہوا جس کا تعلق فطرت سے نہ ہو۔ سارے الفاظ اسی چیز کی ترجمانی کرتے ہیں جو فطرت ظاہر کرنا چاہتی ہے۔ نجومی ستاروں کو دیکھتا ہے اور معلوم کرتا ہے کہ فطرت نے کیا نظام قائم کیا ہے؟ ریاضی داں مختلف اعداد کو دیکھتا ہے۔ موسیقار بتاتا ہے کہ کون سی آوازیں قدرتی طور پر ہم آہنگ ہیں۔ فلسفی کو قدرتی فلسفی کہتے ہیں۔ اخلاقیات کے فلسفی قدرتی نیکیوں، بدیوں اور جذباتِ انسانی کو بنیاد بناتے ہیں اور ہدایت کرتے ہیں کہ قدرت کی پیروی کرو۔ تم سے غلطی سرزد نہیں ہوگی۔ قانون داں وہی کہتا ہے جو انسانوں نے طے کر لیا ہے۔ مورخ وہ کہتا ہے جو انسانوں نے کیا ہے۔ قواعد داں زبان کے اصول بتاتا ہے۔ علم بیان کا ماہر اور منطقی، فطرت

کے راستوں اور ترغیبِ فطرت کے تعلق ہی سے قیاسی اصول مرتب کرتا ہے۔ طبیب جسم انسانی کے فعل کا انداز لگاتا ہے اور ان چیزوں کی صفت معلوم کرتا ہے جو اسے فائدہ یا نقصان پہنچاتی ہیں۔ ماہر مابعدالطبیعیات، حالانکہ وہ ایسے خیالات پیش کرتا ہے جنہیں مافوق الفطرت کہا جا سکتا ہے، اصل میں فطرت کے گہرے شعور پر ہی اپنی بنیاد قائم کرتا ہے۔ ان سب میں صرف شاعر ہی ایسا ہے جو ان سب چیزوں کا غلام ہونے کے بجائے اپنے تصورات کے زور پر ایک نئی فطرت کی تشکیل کرتا ہے۔ وہ یا تو فطرت سے بہتر چیزیں تخلیق کرتا ہے یا ایسی نئی شکلیں تخلیق کرتا ہے جو فطرت کے پاس بھی نہیں ہیں جیسے ہیرو، نیم دیوتا قسم کے کردار، سائیکلوپس، کیمیرا (عجیب الخلقت لوگ)، فیوریاں وغیرہ۔ اسی لیے شاعر فطرت کے ہاتھ میں ہاتھ ڈال کر چلتا ہے۔ وہ عطیاتِ فطرت کے تنگ دائرے میں بند نہیں رہتا بلکہ آزادی کے ساتھ اپنی ذہانت کے دائرے میں گھومتا رہتا ہے۔

فطرت نے زمین کو ایسے رنگین لباس سے آراستہ نہیں کیا اور نہ ایسے دلکش دریاؤں، پھل دار درختوں اور خوشبودار پھولوں سے اور نہ ان چیزوں سے جو محبوب زمین کو اور زیادہ محبوب بنا دیتی ہیں لیکن شاعروں نے اسے فی الواقع آراستہ کر دکھایا ہے۔ فطرت کی دنیا تانبے کی ہے، شاعر کی دنیا سونے کی ہے۔ لیکن ان چیزوں کو چھوڑ کر انسان کی طرف آیئے اور بتایئے کہ کیا فطرت نے کوئی ایسا سچا عاشق پیدا کیا جیسا ''تھیاجینس'' ہے؟ ایسا سچا دوست پیدا کیا جیسا پیلاڈیس ہے؟ ایسا بہادر جیسا ارلینڈو ہے؟ ایسا عادل حکمران جیسا زنوفونس سائرس ہے؟ ایسی ہمہ گیر خوبیوں کا مالک جیسا ورجل کا اینیس ہے؟ یہ سب شاعروں ہی نے تخلیق کیے ہیں۔ شاعر قدرت کی ''نقل'' میں یا اپنے تخیل سے ایسی چیزیں تخلیق کرتا ہے۔ یاد رہے کہ خیال تصور میں ہوتا ہے اور فطرت میں نہیں ہوتا۔ شاعر کے پاس یہی خیال ہے اور وہ اسے نہایت خوبی سے ادا کر دیتا ہے۔ اس کی یہ اداکاری محض خیالی یا توہماتی نہیں ہوتی، جسے ہم عام طور ہوائی قلعہ بنانا کہتے ہیں۔ وہ فطرت کی طرح صرف ایک سائرس کو جنم نہیں دیتا جس میں چند مخصوص صفات ہیں بلکہ دنیا کو ایک ایسا سائرس عطا کرتا ہے تاکہ وہ اس سے بہت سے سائرسوں کو جنم دے سکے بشرطیکہ وہ یہ سمجھ لیں کہ اس کے بنانے والے نے اسے کیوں اور کیسے بنایا ہے؟

انسان کی قوت کا، فطرت کی کارگزاری سے یوں مقابلہ کرنا کوئی زیادتی کی بات نہیں ہے بلکہ اس آسمان بنانے والے (خدا) کی تعریف کی جانی چاہئے جس نے اس بنانے والے (شاعر) کو بنایا ہے۔ اس نے انسان کو اپنی شکل پر پیدا کر کے اسے ثانوی فطرت کے تمام کاموں

سے بالاتر کر دیا۔ اس کی اس علویت کا اظہار شاعری میں ہوتا ہے۔ شاعر آسمانی قوت کی مدد سے ایسی چیزیں تخلیق کرتا ہے جو فطرت سے کہیں بہتر معلوم ہوتی ہیں اور گناہِ آدم پر یقین نہ کرنے والوں کو سمجھاتا ہے۔ ہماری اعلیٰ فطرت ہمیں بتاتی ہے کہ کمال کیا ہے مگر ہماری سفلی فطرت ہمیں اس سے دور رکھتی ہے۔ مگر یہ استدلال کم ہی لوگ سمجھیں گے اور کم ہی لوگ مانیں گے۔ خیر میری اتنی بات تو مانی جائے گی کہ یونانیوں نے شاعر کو تمام علوم میں سرِ فہرست رکھا ہے۔ اب اس مسئلہ پر ذرا دوسری طرح غور کرتے ہیں۔

شاعری ''نقل'' کا فن ہے۔ ارسطو لفظ ''ممیسس'' (Mimesis) سے یہی مراد لیتا ہے یعنی ادا کرنا، ویسا ہی بنانا یا شکل دینا۔ استعارہ کی زبان میں ایک بولتی ہوئی تصویر۔ اور اس کا مقصد سبق دینا اور لطف و مسرت بہم پہنچانا ہے۔ اس کی تین قسمیں ہیں۔ قدامت اور نفاست کے اعتبار سے خاص قسم وہ ہے جس میں خدا کی ناقابل بیان صفات کی ''نقل'' کی جاتی ہے۔ ان کی مثال حضرت داؤد کے گیت، حضرت سلیمان کے غزل الغزلات اور اقوال وغیرہ ہیں۔ اس میں وہ سب چیزیں شامل ہیں جو آسمانی کتاب کا شاعرانہ حصہ ہیں۔ ان کے خلاف کوئی شخص نہ ہوگا جو روح القدس کا احترام کرتا ہے۔

اس قسم میں، حالانکہ وہ غلط خدا سے تعلق رکھتی ہیں، ارفی لیس، امفی ین اور ہومر کی حمدیں آتی ہیں اور ایسی ہی بہت سی رومی و یونانی چیزیں۔ اس قسم کی شاعری حمدیہ گیت کے لیے استعمال کی جانی چاہئے۔ میں جانتا ہوں کہ ایسی نظمیں تسکین بہم پہنچانے کے لیے لکھی جاتی ہیں۔

شاعری کی دوسری قسم وہ ہے جس میں فلسفیانہ یا اخلاقی امور کو موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے جیسے ٹرٹیکس، فوسیلائڈلیس اور کیٹو وغیرہ یا فطری امور کو جیسے لکریشس اور ورجل کی جیور جیکس میں یا علم نجوم کو جیسے منی لیئس، پونٹےنس یا تاریخ کو جیسے لوکن۔ اگر کوئی شخص ایسا ہے جو ان کو ناپسند کرتا ہے تو غلطی اس کی قوتِ فیصلہ کی ہے۔ عمدہ طریقے سے ادا کیے ہوئے عمدہ مواد کی نہیں ہے۔ مگر چونکہ شاعری کی یہ دوسری قسم موضوع کے لباس میں لپٹی ہوئی ہے اور شاعر کے اپنے بنائے ہوئے راستے پر نہیں چلتی اس لیے ہم اسے شاعری کہہ سکتے ہیں یا نہیں؟ یہ بات ہم قواعد دانوں کی بحث کے لیے چھوڑ دیتے ہیں اور تیسری قسم کے شاعروں کی طرف بڑھتے ہیں جو درحقیقت صحیح معنی میں شاعر ہیں۔ ان شاعروں اور دوسری قسم کے شاعروں کے درمیان وہی فرق ہے جو کم درجے کے مصوروں (جو صرف ان چہروں کی نقل کرتے ہیں جو ان کی آنکھوں کے سامنے ہیں) اور اعلیٰ درجے کے مصوروں

میں ہوتا ہے۔ یہ کسی قانون کی پابندی نہیں کرتے۔ ذہانت ذکاوت کو ہی اپنا راہنما بناتے ہیں اور رنگوں کے ذریعے ایسی چیزیں پیش کرتے ہیں جو آنکھ کے لیے موزوں ترین ہیں۔

.....یہی وہ لوگ ہیں جو تیسری قسم کے ذیل میں آتے ہیں اور جو تعلیم دینے اور مسرت بہم پہنچانے کے لیے نقل کرتے ہیں اور نقل کرنے میں بھی کسی ایسی چیز سے جو ہے، تھی یا ہوگی مدد نہیں لیتے بلکہ عقل وشعور سے کام لے کر جو ہوسکتا ہے یا ہونا چاہئے کے بارے میں اپنے آسمانی خیال ادا کرتے ہیں۔ شاعروں کی یہی اول و بہترین قسم ہے اور انہی کو صحیح معنی میں ویٹس (Vates) کہا جاسکتا ہے۔

یہی وہ لوگ ہیں جو بہترین زبان اور بہترین فہم وبصیرت کی وجہ سے لفظ ''شاعر'' سے موسوم کیے جاتے ہیں۔ کیونکہ یہی وہ لوگ ہیں جو نقل کر کے نئی چیز تخلیق کرتے ہیں اور تعلیم دینے اور لطف ومسرت بہم پہنچانے کے لیے نقل کرتے ہیں۔ وہ لطف بہم پہنچا کر انسانوں کو نیکی کی طرف لاتے ہیں کیونکہ اگر اس میں لطف ومسرت نہ ہوتا تو وہ نیکی سے بھی اجنبی کی طرح بھاگتے۔ ایسے شاعر انسانوں کو تعلیم دیتے ہیں تاکہ وہ اس نیکی سے واقف ہوجائیں جس نے انہیں متاثر کیا ہے۔ یہی وہ اعلیٰ مقصد ہے جو علم سے حاصل ہوتا ہے۔ اس نوع کی شاعری کو بہت سی قسموں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے، جن میں سے خاص خاص قسمیں ہیرواِک، لیرک، ٹریجک، کومک، سیٹائرک، آئی امبک، ایلجائک اور پاسٹورل وغیرہ ہیں۔ ان میں سے کچھ کو مواد کے حساب سے اور کچھ کو عروض کے حساب سے نام دیئے گئے ہیں۔ زیادہ تر شاعروں نے اپنی شاعرانہ تخلیقات کو نظم ہی کے لباس میں پیش کیا ہے۔ حقیقتاً نظم کی حیثیت لباس کی ہے۔ یہ شاعری کی سجاوٹ ضرور ہے لیکن اس کا سبب نہیں ہے۔ کیونکہ بہت سے کامل شاعر ایسے گزرے ہیں جنہوں نے اپنے خیالات نظم میں پیش نہیں کیے اور اس وقت بھی ایسے تک بند موجود ہیں جن کو شاعر کا نام زیب نہیں دیتا۔ لیکن زنوفون، جس نے اتنی عمدگی سے نقل کی کہ سائرس کی حکومت کی تصویر اتار دی، اور اس طرح بقول سیسرو ایک مکمل ہیرواِک نظم کو جنم دیا۔

اسی طرح ہیلیو ڈورس نے اپنی دلچسپ تخلیق تھیا جینس اور کاری کلیا میں محبت کی تصویر پیش کی ہے اور یہ دونوں نثر میں لکھی گئی ہیں۔ میں اس بات پر زور دینا چاہتا ہوں کہ صرف عروض و قافیہ کے استعمال سے کوئی شاعر نہیں بن جاتا۔ اگر کوئی شخص کالا گون (عبا) پہن لے تو کیا وہ وکیل بن جاتا ہے؟ اگر وکیل زرہ بکتر پہن کر وکالت کرے تو وہ وکیل ہی رہے گا، سپاہی نہیں کہلائے گا۔

نیکی اور بدی کے ایسے پرزور تصورات، جو لطف و مسرت کے ساتھ ساتھ تعلیم و ہدایت بھی دیں، شاعر کی صحیح نشانیاں ہیں۔ حالانکہ تمام شاعروں نے نظم کو اپنا موزوں لباس مانا ہے لیکن جیسے وہ اپنے موضوع پر پوری قدرت رکھتے ہیں ویسے ہی وہ طرز ادا میں بھی بالاتر رہتے ہیں۔ وہ اس طرح بات نہیں کرتے کہ الفاظ اتفاق سے منہ سے نکلتے معلوم ہوں بلکہ ہر لفظ کے ایک ایک رکن، ایک ایک ٹکڑے کو وہ صحیح توازن اور مضمون کے شایان شان سجاتے اور جماتے ہیں۔

آیئے اب اس تیسری قسم کی شاعرانہ تصانیف اور ان کے مختلف حصوں کا جائزہ لیں اور تجزیہ کر کے دیکھیں کہ آیا وہ قابل قبول ہیں یا نہیں۔ اگر وہ واقعی قابل قبول ہیں تو پھر ہم زیادہ ہمدردانہ رویہ اختیار کر سکیں گے۔ ذہن کی صفائی، حافظے کی ''بھرپوریت'' قوت فیصلہ اور تصورات کی وسعت وہ چیزیں ہیں جو ''علم'' سے منسوب کی جاتی ہیں۔ علم کا وقتی مقصد کچھ بھی ہو لیکن اس کا قطعی مقصد یہ ہوتا ہے کہ وہ ہمیں کمال کی طرف لے جائے اور اس حد تک لے جائے جس حد تک ہماری خستہ حال روح جا سکتی ہے۔ اس نے انسان کے مختلف رجحانات کے مطابق بہت سے تاثرات قائم کیے۔ کسی نے کہا کہ یہ کمال علم سے ملتا ہے۔ اور کوئی علم، علم نجوم سے زیادہ اعلیٰ نہیں ہے اور پھر اس علم کو حاصل کرنے میں مصروف ہو گئے۔ کچھ نے کہا کہ نیم دیوتا بننے کے لیے ضروری ہے کہ علتِ اشیاء کا علم حاصل کیا جائے اور وہ فطری و آسمانی فلسفہ حاصل کرنے میں لگ گئے۔ اسی طرح کچھ موسیقی میں اور کچھ علم ریاضی میں لگ گئے۔ مگر ہر ایک کا بلکہ سب کا مقصد ''جاننا'' تھا تاکہ علم کے ذریعے دماغ کو جسم کے تہہ خانے سے نکال کر اپنی آسمانی فطرت سے لطف اندوز ہو سکیں۔ لیکن جب تجربے سے معلوم ہوا کہ ماہر علم نجوم ستاروں کا مطالعہ کرتے کرتے ایک گہری کھائی میں گر سکتا ہے اور متجسس فلسفی اپنی ذات میں محصور ہو سکتا ہے اور ریاضی داں کا خطِ مستقیم فریب آمیز ہو سکتا ہے تو یہ بات ثابت ہوئی کہ یہ سب علوم ضمنی علوم ہیں اور اس حقیقی علم تک پہنچنے کے محض راستے ہیں جسے یونانی ''آرکی ٹیکٹونک'' (Arkitecktonikә) سے موسوم کرتے ہیں۔ جس کا مقصد انسان کی ''خودی'' کا علم ہے جو اخلاقیات و سیاسیات سے تعلق رکھتا ہے اور جس کا مقصد صرف ''جاننا'' نہیں بلکہ ''اچھا عمل'' کرنا بھی ہے۔ جیسے گھوڑے کی زین بنانے والے کا فوری مقصد زین بنانا ہے۔ لیکن اس کا اعلیٰ مقصد اس فن کی خدمت کر کے فنِ شہسواری کی خدمت کرنا ہے۔ شہسوار کا مقصد فنِ سپاہ گری کی خدمت کرنا ہے اور سپاہی کا مقصد صرف فنِ سپاہ گری سے کامل واقفیت رکھنا نہیں ہے بلکہ عمل کے ذریعہ میدان جنگ میں دادِ شجاعت دینا بھی ہے۔ اسی طرح تمام دینوی علوم کا آخری مقصد ''نیک

عمل'' ہے اور وہ ہنر جو اس میں مدد کرتے ہیں سب ہنروں میں افضل کہلائے جانے کے مستحق ہیں۔ اگر ہم شاعر کو ''نیک عمل'' کی سطح پر اس کے تمام حریفوں خصوصاً اخلاقی فلسفیوں سے بلند تر دکھا سکتے ہیں تو اس کی علویت یقیناً مسلّم ہو جائے گی۔ یہ اخلاقی فلسفی آ رہے ہیں۔ بے حد سنجیدہ لیکن جو بدی کو دن کی روشنی میں دیکھنے سے قاصر ہیں۔ میلے کپڑے پہنے ہوئے تاکہ ظاہرداری سے نفرت کا اظہار کر سکیں۔ کتابیں ان کے ہاتھ میں ہیں، جن پر ان کے نام لکھے ہیں۔ وہ نزاکت کے خلاف وعظ کر رہے ہیں اور ان لوگوں پر غصہ کر رہے ہیں جن میں غصہ کا نقص نظر آتا ہے۔ وہ چلتے ہوئے بات بات میں تعریف، تقسیم اور امتیاز کی اصطلاحوں کے جواہر لٹا رہے ہیں اور طنزیہ لہجہ میں پوچھ رہے ہیں کیا انسانوں کو نیکی پر لگانے کا اس کے سوا کوئی اور راستہ ہے کہ اسے بتایا جائے، نیکی کیا ہے؟ وہ نیکی کا درس دیتے ہوئے اس کی ماہیت، اسباب وعلل پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔ اس کے ازلی دشمن ''بدی'' سے بھی آگاہ کرتا ہے۔ اس کے ملازمِ خاص ''نفس'' پر غلبہ حاصل کرنے کا بھی درس دیتا ہے اور سارے کلیوں کو سامنے لاتا ہے اور آخر میں یہ بھی بتاتا ہے کہ کس طرح نیکی انسانی زندگی کی حدود کو پار کر کے حکومت، خاندانوں اور معاشروں کو متاثر کرتی ہے۔

مورخین معلمِ اخلاق کو زیادہ موقع نہیں دیتے۔ وہ کرم خوردہ کاغذات سے لدے پھندے، دوسری کتبِ تاریخ پر کامل بھروسہ کیے ہوئے، جن کا ماخذ سنی سنائی باتیں ہیں۔ مختلف مصنفین کا حوالہ دیتے اور جانبداری سے صداقت کو تلاش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ عصر حاضر سے کہیں زیادہ ہزاروں برس پرانی باتوں سے زیادہ واقف ہوتے ہیں۔ طرہ یہ کہ پھر بھی اس بات کے مقابلے میں کہ ان کا دماغ کیسے چل رہا ہے اس بات کے دعویدار ہیں کہ یہ دنیا کیسے چل رہی ہے؟ عہد عتیق ان کی دلچسپیوں کا مرکز اور نوادرات کی تلاش ان کے تجسس کی بنیاد ہے۔ وہ نوجوانوں کے لیے عجوبۂ روزگار ہیں۔ دورانِ گفتگو وہ ظالم نظر آتے ہیں اور اس بات کے دعویدار ہیں کہ نیکی کی راہ دکھانے اور نیک عمل پر لگانے میں کوئی بھی اُن کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔

وہ کہتا ہے کہ فلسفی ''نزاعی نیکی'' کا درس دیتا ہے مگر میں عملی نیکی کا درس دیتا ہوں۔ اس کی نیکی افلاطون کے مدرسے کی چار دیواری تک بلند و برتر ہے مگر میری نیکی اپنا معزز چہرہ مراتھان، فارسالیہ، پوئٹیر اور آگن کورٹ کے میدان جنگ میں دکھاتی ہے۔ وہ مجرد خیالات کے ذریعے نیکی کا درس دیتا ہے اور میں صرف ان لوگوں کے نقشِ قدم پر چلنے کی ہدایت کرتا ہوں جو تم سے پہلے گزر رہے ہیں۔ میں تمہارے سامنے بہت سے ادوار کا تجربہ پیش کرتا ہوں۔ اگر فلسفی گیت لکھتا ہے تو میں سیکھنے

والے کے ہاتھ میں بانسری دیتا ہوں۔ اگر وہ ہادی ہے تو میں روشنی ہوں۔

اس کے بعد وہ لاتعداد مثالیں دیتا ہے۔ ایک قصے سے دوسرا قصہ نکالتا ہے اور کہتا ہے کہ عاقل بادشاہ اور وزیر جیسے بروٹس، الفونسس وغیرہ نے تاریخ ہی سے راہنمائی حاصل کی ہے اور ہر شخص اسی طرح فائدہ اٹھا سکتا ہے۔ آخر کار ساری بحث کا خلاصہ یہ نکلتا ہے کہ فلسفی ہدایت دیتا ہے۔ اور مورخ مثال دیتا ہے۔

اب ہم دریافت کرتے ہیں (کیونکہ یہ سوال مدرسۂ علم میں سب سے زیادہ اہم ہے) کہ آخر ان دونوں کے درمیان ''ثالث'' کون بن سکتا ہے؟ حقیقتاً ان دونوں کے درمیان ''شاعر'' ہی ثالث بن سکتا ہے۔ اگر شاعر ثالث نہیں بن سکتا تو وہ پھر بھی ان دونوں کا حق ضرور ادا کر سکتا ہے۔ نہ صرف فلسفی و مورخ کا بلکہ علوم کی دوسری شاخوں کا بھی۔ اسی لیے ہم شاعر کا مقابلہ مورخ و فلسفی سے کرتے ہیں۔ اس موازنہ میں اگر وہ ان دونوں سے بالاتر ہے تو پھر کوئی اور اس کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ عالم دین کو عزت و احترام کے ساتھ ان سے الگ رکھا جائے کیونکہ اس کا دائرۂ عمل ان سب سے الگ ہے۔

جہاں تک قانون داں کا تعلق ہے، حالانکہ انصاف سب سے بڑی نیکی ہے مگر قانون دان ''نیک'' بنانے کے بجائے ''صحیح'' بنانے پر زور دیتا ہے۔ وہ بدی کو نقصان پہنچانے سے بھی باز رکھتا ہے۔ اس کا مقصد، خواہ آدمی کتنا ہی برا ہو، اسے صرف ایک اچھا شہری بنانا ہے۔ ہماری بد معاشیاں قانون داں کو ہمارے لیے ناگزیر بنا دیتی ہیں اور اس وجہ سے وہ معزز کہلاتا ہے۔ اس لیے اسے ان لوگوں کی صف میں نہیں کھڑا کیا جا سکتا۔ اور یہی وہ چار ہیں جو انسانی زندگی کے طرز عمل سے سروکار رکھتے ہیں۔ اس علم میں جو سب سے سبقت لے جائے وہی یقیناً سب سے زیادہ قابل تعریف ٹھہرے گا۔

اسی لیے فلسفی اور مورخ پیش پیش ہیں۔ ایک ہدایت کی وجہ سے اور دوسرا مثال کی وجہ سے۔ لیکن ہدایت اور مثال چونکہ ان دونوں کی ذات میں یکجا نہیں ہوتیں، اس لیے دونوں ایک جگہ پر آکر رک جاتے ہیں۔ فلسفی اصول و کلیہ کو دلائل سے ثابت کرتا ہے۔ اس کا بیان ایسا خشک اور مبہم ہوتا ہے کہ اگر کوئی شخص صرف فلسفی ہی سے ہدایت لیتا رہے تو وہ ساری عمر چکر کھاتا رہے گا اور کہیں بڑھاپے میں جا کر ایماندار بننے کی علت کو سمجھ سکے گا۔ فلسفی کا علم کلیات پر مبنی ہوتا ہے۔ جو انہیں سمجھ لے بس وہی کچھ حاصل کر سکتا ہے۔ خوش قسمت انسان وہ ہے جو سمجھ کر عمل کرنے میں کامیاب ہو۔

برخلاف اس کے مورخ ہدایت سے عاری ہوتا ہے۔ اس کا تعلق ''جو کچھ ہونا چاہئے'' کے بجائے ''جو کچھ ہوا'' سے ہوتا ہے۔ وہ اشیاء کی حقیقت سے تعلق رکھتا ہے۔ ان کے اسباب سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس کی مثالوں سے کوئی لازمی نتیجہ نہیں نکلتا اور اسی لیے کوئی مفید نظریہ سامنے نہیں آتا۔

لیکن بے مثال شاعر یہ دونوں فرائض ادا کرتا ہے۔ فلسفی جو کچھ کہتا ہے شاعر اس کی مکمل تصویر کسی فرد کے ذریعے پیش کر دیتا ہے۔ اس طرح وہ عام کلیہ کو خاص مثال سے ملا کر ایک کر دیتا ہے۔ یہ ایک کامل تصویر ہوتی ہے جسے فلسفی محض لفاظی سے ادا کرنے کی کوشش کرتا ہے جو روح میں نہیں اترتی جب کہ شاعر کی تصویر دل کی گہرائیوں میں اُتر جاتی ہے۔

یہی عمل ظاہری اشیاء میں ہوتا ہے۔ اگر ایک شخص کو، جس نے کبھی ہاتھی یا گینڈا نہیں دیکھا، ان جانوروں کی شکل وصورت، رنگ، حلیہ اور مخصوص نشانیاں بتائی جائیں یا ایک شخص کو کسی عظیم الشان محل کے بارے میں ساری تفصیلات اس طرح بتائی جائیں کہ سننے والے کے ذہن نشین ہو جائیں لیکن پھر بھی اسے تسلی واطمینان حاصل نہیں ہوگا۔ ہاں جب یہی شخص ان جانوروں یا اس محل کی تصویر اپنی آنکھ سے دیکھ لے تو وہ بغیر کسی بیان کے ان کو اچھی طرح سمجھ لیتا ہے اسی طرح بلا شبہ فلسفی اپنے عالمانہ بیان سے، خواہ یہ بیان نیکی، بدی، امور عامہ، حکومت یا خانگی امور سے متعلق ہوں، انسان کے حافظے کو عقل ودانش سے ضرور معمور کر دیتا ہے لیکن پھر بھی اس کا یہ بیان تخیلی قوت سے عاری ہوتا ہے۔ لیکن شاعری کی بولتی ہوئی تصویر اس فلسفی کے اس عمل کو مکمل ومنور کر دیتی ہے۔

......یقیناً بے فیضی اور انکساری کے بارے میں حضرت عیسیٰ نے اخلاقی باتیں ارشاد فرمائی ہیں جیسے ڈاوَز اور لزارس کے بیان میں۔ یا نافرمانی اور رحم کی باتیں، جو گم شدہ لڑکے اور شفیق باپ کی گفتگو میں نظر آتی ہیں۔ مگر بے پناہ دانش نے ان پر روشن کر دیا تھا کہ ڈاوَز کا دوزخ میں جلنا اور لزارس کا ابراہیم کے سینے میں پناہ لینا انسانی حافظے اور قوتِ فیصلہ پر اپنے گہرے نقوش ثبت کردے گا۔ حقیقت میں، جہاں تک میرا تعلق ہے، میں گم شدہ لڑکے کا قابل نفرت اصراف بے جا اور ضیافتِ خنزیر کو رشک بھری نظروں سے دیکھ رہا ہوں۔ عالم دین ان قصوں کو تاریخی حقائق نہیں مانتے بلکہ صرف ہدایت دینے والی حکایات کہتے ہیں۔ ان سب باتوں کے پیش نظر میری رائے یہ ہے کہ فلسفی درس دیتا ہے لیکن وہ مبہم ہوتا ہے جسے صرف عالم ہی سمجھ سکتے ہیں۔ یعنی وہ ان لوگوں کو سکھاتا ہے جو پہلے سے سیکھے ہوئے ہیں لیکن شاعر کمزور ترین معدوں کے لیے غذا مہیا کرتا ہے۔ شاعر

ہی سچا عوامی فلسفی ہے جس کا ثبوت ''ایسوپ کی کہانیوں'' سے ملتا ہے۔ جس کی خوبصورت تمثیلیں، جانوروں کے قصوں کا لبادہ اوڑھ کر، بہت سے لوگوں کو جو جانوروں سے زیادہ جانور ہیں، نیکی کا درس دیتی ہیں۔

مگر اب یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگر یہ تمثیلی طریقہ تخیل کے لیے زیادہ موزوں ہے تو پھر مورخ کو سب پر فوقیت حاصل ہوگی جو ان امور کی تصویریں سامنے لاتا ہے۔ ایسے امور جو ظہور میں آئے اور صرف گھڑ نہیں لیے گئے۔ خود ارسطو نے ''بوطیقا'' میں اس مسئلہ کو صاف کر دیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شاعری تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ اور شعوری طور پر سنجیدہ چیز ہے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ شاعری آفاقی امور سے سروکار رکھتی ہے اور تاریخ مخصوص واقعات سے۔ وہ کہتا ہے کہ ''آفاقی'' سے مطلب وہ باتیں ہیں جو قیاس یا ضرورت کے مطابق کہی یا کی جائیں (یہ کام شاعری فرضی ناموں کے ذریعے کرتی ہے)۔ ''مخصوص'' اس امر پر روشنی ڈالتا ہے کہ السی بیاڈیس نے کیا کیا اور کیسے کیسے پریشان ہوا؟ اب اگر یہ سوال ہو کہ کسی مخصوص بات کو سچائی کے ساتھ جوں کا توں بیان کیا جائے یا اسے غلط بھی بیان کیا جاسکتا ہے تو ظاہر ہے کہ ایسے میں انتخاب سچائی کے ساتھ بیان کرنے کے حق میں ہوگا۔ اب ایسے میں آپ ''ولیس پیس ای ان'' کی تصویر کو، کسی ایسے مصور کے مقابلے میں، جس کی تصویر اصل سے کوئی مشابہت نہیں رکھتی، صحیح تسلیم کرلیں گے؟ لیکن اگر مسئلہ آپ کے اپنے استعمال اور علم کا ہو کہ آیا اسے ایسے پیش کیا جائے جیسا اسے ہونا چاہئے یا ایسا جیسا کہ وہ تھا تو پھر زنوفون کے سائرس کو جسٹین کے صحیح سائرس پر اور ورجل کے فرضی اینیس کو ڈارلیس فری گیئس کے اینیس پر ترجیح دی جائے گی۔

......(ان ساری مثالوں اور بحث سے) میں اس نتیجے پر پہنچتا ہوں کہ شاعر مورخ سے بہتر ہے، نہ صرف اس لیے کہ وہ ذہن کو علم کی دولت سے مالا مال کرتا ہے بلکہ علم کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ اسے خوب، اور قابل قبول بھی کہا جاسکے۔ اپنے مواد کو اس طرح پیش کرنے اور نیکی کی تبلیغ کرنے کی وجہ ہی سے شاعر کے سر پر تاج رکھا جاتا ہے۔ وہ اس طرح نہ صرف مورخ پر فتح حاصل کرلیتا ہے بلکہ فلسفی پر بھی۔ فرض کیجئے کہ فلسفی اپنے باقاعدہ علمی طریقے کی وجہ سے زیادہ کامل درس دیتا ہے مگر میں سمجھتا ہوں کہ ایسا کوئی بھی نہیں ہے جو اثر انگیزی میں شاعر کا مقابلہ کرسکے۔

متاثر کرنا، تعلیم دینے سے زیادہ بڑی چیز ہے کیونکہ وہ تعلیم کا سبب اور اثر ہے۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ کسی شخص کو صحیح معنی میں درس نہیں دیا جاسکتا اگر وہ درس حاصل کرنے کی خواہش

کے اثر میں نہ آ جائے۔ وہ تعلیم (اخلاق کے تعلق سے) جو عمل کرنے کی تحریک دلاتی ہے زیادہ موثر ہوتی ہے۔ کیونکہ ارسطو کا بھی یہی خیال ہے کہ صرف علم نہیں بلکہ عمل نتیجہ ہونا چاہئے اور یہ سمجھنا مشکل نہیں ہے کہ عمل بغیر جذبے کے وجود میں نہیں آ سکتا۔

فلسفی آپ کو راہ دکھاتا ہے۔ وہ جزئیات کا علم عطا کرتا ہے۔ وہ راستے کی تکلیف کے بارے میں بتاتا ہے اور شعر کے خاتمے پر آرام کے مقام اور راستے کے پیچ وخم سے آگاہ کرتا ہے مگر یہ صرف اسی شخص کو معلوم ہوسکتا ہے جو غور ومحنت سے اس کی طرف متوجہ ہو۔ مگر جو مستقل شوق رکھتا ہے، راستے کی تکلیف سے گزر جاتا ہے۔ اس لیے وہ آدھا راستہ دکھانے کی حد تک فلسفی کا مرہون منت ہوتا ہے۔ علماء عالمانہ خیال رکھتے ہیں مگر جہاں عقل جذبہ پر اس قدر غالب آ جائے کہ دل میں اچھا کام کرنے کا شوق پیدا ہو تو وہ اندرونی روشنی، جو ہر دل میں ہے، فلسفہ کی کتاب کی طرح ہو جاتی ہے۔ مشاہدۂ فطرت سے ہم یہ ضرور جان لیتے ہیں کہ اچھا کیا ہے اور برا کیا ہے لیکن ہم انہیں فلسفی کے الفاظ میں ادا نہیں کر سکتے۔ فلسفی بھی قدرتی فکر سے علم حاصل کرتا ہے مگر جذبۂ شوق کے ساتھ عمل کرنے کے درجے پر پہنچنا ہی اصل اور بنیادی کام ہے۔

ان معنی میں ہمارا شاعر تمام علوم کا بادشاہ ہے۔ وہ نہ صرف راستہ دکھاتا ہے بلکہ راستے کا وہ دلکش سماں بھی دکھاتا ہے جس سے چلنے کا شوق پیدا ہوتا ہے۔ وہ یہ کرتا ہے کہ اگر تمہارا راستہ انگوروں کے باغ میں سے ہو کر گزرتا ہے تو وہ پہلے تمہیں انگوروں کا خوشہ دے دیتا ہے تاکہ اس کا مزا پا کر تم آگے بڑھو۔ وہ مبہم الفاظ سے شروع نہیں کرتا جو دماغ کو معنی سے تکلیف پہنچائیں اور حافظے کو شک سے بھر دیں بلکہ وہ ایسے الفاظ لے کر آتا ہے جو دلکش توازن قائم کرتے ہیں اور جو موسیقی کے جادو سے بھرے ہوتے ہیں۔ وہ ایک قصہ بیان کرتا ہے جسے سن کر بچے کھیلنا بند کر دیتے ہیں اور بوڑھے اٹھ کھڑے ہوتے ہیں۔ وہ کسی دعوے کے بغیر ہمارے ذہن کو برائی سے نیکی کی طرف لے آتا ہے۔ اس طرح ہر عمر کے لوگ قصے میں دلچسپی لیتے ہیں اور قصہ سنتے سنتے عقلمندی، بہادری اور انصاف کے معنی سمجھ لیتے ہیں۔ اگر یہ باتیں خشک طریقے پر (ایک فلسفی کے انداز میں) بیان کی جاتیں تو سننے والوں کو محسوس ہوتا کہ وہ درس گاہ میں آ گئے ہیں۔

شاعری کے ذریعہ جو ''نقل'' پیش کی جاتی ہے وہ فطرت سے مناسبت رکھتی ہے جیسا کہ ارسطو کہتا ہے کہ ''وہ چیزیں جو بذاتِ خود دہشت ناک ہیں جیسے زبردست جنگیں، مافوق البشر عفریت، وہ دلکش نقل سے شاعرانہ ہو جاتی ہیں''۔ میں جانتا ہوں کہ لوگ ''اماڈس ڈی گال'' کو پڑھ

کر، جو ویسے کوئی اعلیٰ نظم نہیں ہے، اخلاق، فیاضی اور خاص طور پر بہادری کے جذبات سے سرشار ہو کر عمل کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔

...ان اسباب اور مثالوں سے یہ بات واضح ہے کہ دلکشی کی سطح پر شاعر دوسرے فنون کے مقابلے میں، ذہن کو زیادہ متاثر کرتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ جیسے ''نیکی'' تمام علوم کا سب سے اہم مقصد ہے، ویسے ہی شاعری درس و تعلیم دینے اور اس سے متاثر کرنے کا سب سے بہتر ذریعہ ہے۔ اسی لیے تعجب کی بات ہے کہ اسے برا کیوں کہا جاتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ شاعروں کو کوڑے لگانے والے، ان عورتوں کی طرح ہیں جو بیمار ہیں اور انہیں یہ بھی معلوم نہیں ہے کہ ان کا مرض کیا ہے؟ ان کے لیے شاعری تکلیف دہ ہے مگر نہ شاعری کا سبب، نہ اس کا اثر، نہ اس کا مواد اور نہ اس کی صفات ایسی ہیں کہ وہ اس سے نفرت کریں۔

وہ لوگ جو شاعری پر اعتراض کرتے ہیں بیکار کے لوگ ہیں جن کی بس زبانیں چلتی ہیں۔ اصل میں وہ مضحکہ خیز ہو جاتے ہیں۔ وہ شاعری کو ایک فضول شے سمجھتے ہیں۔ وہ شاعری کو جھوٹ کا پلندا کہتے ہیں۔ میں یہ کہتا ہوں کہ شاعر کچھ کہتا ہی نہیں جو وہ جھوٹ کہے۔ وہ یہ نہیں بتاتا کہ کیا ہے اور کیا نہیں ہے بلکہ وہ تو تخلیق کرتا ہے یعنی یہ دکھاتا ہے کہ چیزوں کو کیسا ہونا چاہئے؟ اس لیے جھوٹ اور سچ کا اس کے سلسلے میں سوال ہی نہیں اٹھتا۔

تیسرا اعتراض یہ ہے کہ وہ ذہن کو خراب کرتا ہے اور گناہ کی آزادی اور پست محبت کی ترغیب دیتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شاعروں کی کتابوں کے اکثر حصے محبت ہی نہیں بلکہ عیاشی، خود بینی اور خرافات سے بھرے پڑے ہیں مگر اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ شاعری ذہن کو خراب کرتی ہے بلکہ یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انسانوں کے ذہن نے شاعری کو خراب کر دیا ہے۔ میں انکار نہیں کرتا کہ انسانی ذہن شاعری کو خراب کر کے محض خواب دیکھنے کی طرف لگاتا ہے اور اس طرح لوگوں کے ذہن کو خراب کرتا ہے۔ پھر یہ بھی اعتراض کیا جاتا ہے کہ شاعری کے عام ہونے سے پہلے ہماری ساری قوم ''عمل'' میں مصروف تھی اور شاعری کی مقبولیت کے بعد عمل کے بجائے ''تخیل'' میں گرفتار ہو کر رہ گئی۔ مگر یہ غلط ہے۔ کوئی دور بھی ایسا نہیں گزرا کہ قوم بغیر شاعری کے رہی ہو۔ مگر یہ تو ایسے استدلال ہیں جو صرف شاعری ہی کے نہیں بلکہ تمام علوم کے خلاف بھی دیے جا سکتے ہیں۔

مگر اُس وقت میرے ذہن پر بوجھ بڑھ جاتا ہے جب اس سلسلے میں لوگ افلاطون کا نام لیتے ہیں۔ اور میری نگاہ میں جس کی بڑی وقعت ہے۔ افلاطون تمام فلسفیوں میں سب سے زیادہ

شاعر ہے۔ لیکن اگر اس نے اس سرچشمے کو گندا کہا ہے جس سے شاعری کا چشمہ پھوٹا ہے تو ہمیں یہ دیکھنا چاہئے کہ اس نے کن اسباب کی بناء پر ایسا کہا ہے۔ پہلا سبب تو یہ ہوسکتا ہے کہ فلسفی ہونے کی وجہ سے وہ شاعروں کا ازلی دشمن تھا۔ مگر ساتھ ساتھ یہ بھی دیکھنا چاہئے کہ افلاطون نے جہاں شاعروں پر اعتراض کیے ہیں وہاں فلسفیوں کو بھی نہیں چھوڑا ہے جیسا کہ اس کے مکالمات سے ظاہر ہے۔ پھر یہاں یہ سوال بھی اٹھایا جاسکتا ہے کہ اس نے کس ''جمہوریہ'' سے شاعروں کو ملک بدر کردیا؟ اس جمہوریہ سے جہاں اس نے عورتوں کو بھی مقام عطا کیا تھا، اس لیے اسے دیس نکالا نہیں کہا جاسکتا کہ شاعر نسائیت پیدا کرتے ہیں۔ شاعر تو وہاں موجود ہے کیونکہ وہاں آدمی جس عورت کو چاہے حاصل کرسکتا ہے۔ مگر میں فلسفی کی عزت کرتا ہوں اور ان لوگوں کی بھی جنہوں نے اس علم کی پرورش کی مگر شرط یہ ہے کہ وہ اس علم کو غلط استعمال کر کے شاعری کو بُرا نہ کہنے لگیں۔

سینٹ پال نے کہا (اور یہ بات شاعروں کے حق میں ہے) کہ شاعر دو قسم کے ہوتے ہیں اور ان میں سے ایک پیغمبر ہوتا ہے جو فلسفے کو غلط راہ پر چلنے سے روکتا ہے۔ اس طرح افلاطون شاعری پر نہیں بلکہ اس کے غلط استعمال پر اعتراض کرتا ہے۔ افلاطون نے یہ غلطی نکالی کہ اس کے دور کے شاعر دیوتاؤں کے بارے میں غلط رائے و تاثر دیتے ہیں۔ پاک ذات دیوتاؤں کے سطحی قصے گھڑتے ہیں اور اسی لیے کہا کہ جوانوں کو ان سے حذر کرنا چاہئے۔ یہاں بہت کچھ کہا جاسکتا ہے مگر اتنا کہنا کافی ہے کہ اس وقت کے مذہب میں لاتعداد دیوتا تھے اور ان کے خلاف خود فلسفی بھی تھے۔ شاعر نے تو ہم پرستانہ پرستش کا مذاق اڑایا اور اس طرح ان فلسفیوں سے بہتر کام کیا جو دیوتاؤں کے بالکل منکر تھے۔ افلاطون کا مفہوم سمجھنے کے لیے اس کا ''مکالمہ''، ''ای ان'' (Ion) پڑھنا چاہئے جس میں وہ شاعری کو اعلیٰ اور صحیح آسمانی مقام دیتا ہے۔ اس لیے افلاطون خرابی کے خلاف اور اچھائی کا حامی ہونے کی وجہ سے ہمارا مخالف نہیں بلکہ مربی ہے۔ اس لیے میں یہ کہنا مناسب سمجھتا ہوں کہ شاعری کے معترضین، جو افلاطون کو غلط سمجھتے ہیں (اور شیر کی کھال پہن کر گدھے کی سی آواز میں شاعری کے خلاف رینکتے ہیں) ان کو غلط ثابت کرنے کے بجائے بہتر یہ ہے کہ ہم افلاطون کی تعریف کریں کیونکہ وہ شاعری سے وہ صفت وابستہ کرتا ہے جسے وہ ''آسمانی طاقتوں کا الہام'' کہتا ہے جیسا کہ محولہ بالا مکالمات سے ثابت ہے............

OOO



بولو

(Boileau)

Honor is like an island, rugged and without shores; once we have left it, we can never return

....

Let a single complete action, in one place and one day, keep the theatre packed to the last

....

Whatever we well understand we express clearly, and words flow with ease.

(Boileau)

بولو

(۱۶۳۶ء-۱۷۱۱ء)

''نکولا بولو دا پردا'' ۱۶۳۶ء میں پیرس میں پیدا ہوا۔ ابتدائی تعلیم حاصل کرنے کے بعد وکالت کی تعلیم کے لیے یونیورسٹی میں داخل ہوا لیکن جلد ہی اسے چھوڑ کر کلیسا سے وابستہ ہو گیا۔ لیکن یہاں بھی اس کا دل نہ لگا اور کچھ ہی عرصے بعد کلیسا کو بھی خیر باد کہا اور ادب کی طرف رجوع ہو گیا۔ ۱۶۶۰ء میں طنزیات ومضحکات کا پہلا مجموعہ شائع ہوا اور اس کے بعد کئی اور مجموعے شائع ہوئے۔ ان نظموں سے بولو کی شہرت سارے ملک میں پھیل گئی اور بادشاہِ وقت نے راسین کے ساتھ بولو کو بھی وقائع نگار کے عہدے پر فائز کر دیا۔ ۱۶۶۴ء میں اس کی نثری تصنیف ''داستان کے ہیروؤں کا مکالمہ'' (Dialogue des Heros de Roman) شائع ہوئی۔ ۱۶۶۹ء سے اس کے ''منظوم مکتوبات'' (Epistles) کی اشاعت کا سلسلہ شروع ہوا۔ ۱۶۷۴ء میں اس کی مشہور منظوم تصنیف ''فنِ شاعری'' شائع ہوئی، جس نے نہ صرف اس کے اپنے دور کے شاعروں اور ادیبوں کو متاثر کیا بلکہ پوری اٹھارویں صدی میں بھی اس کا اثر جاری و ساری رہا۔ بولو کی یہی وہ تصنیف ہے جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے۔ اسی سال اس نے ''لے لترین'' (Le Lutrin) لکھی جس سے متاثر ہو کر مشہور انگریز شاعر پوپ نے اپنی نظم ''دی ریپ اوف دی لاک'' تصنیف کی۔ ۱۶۷۴ء میں اس نے لونجائنس کی تصنیف ''علویت کے بارے میں'' ترجمہ کی۔ ۷۵ سال کی عمر میں ۱۷۱۱ء میں وفات پائی۔

بولو پیدائشی شاعر تھا اور مزاج کے لحاظ سے کلاسیکی تھا۔ اپنی شاعری میں اس نے ایسا نپا تلا، سجا بنا اور نکھرا ستھرا اسلوب استعمال کیا ہے کہ اس کی چست بندشیں اور نوکیلے فقرے فوراً زبان پر چڑھ جاتے ہیں۔ اس کے مصرعے، فقرے اور تراکیب آج بھی فرانسیسی ادب کے خزانے کا جزو

لائیفک ہیں۔ بولو کی شاعری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ روزمرہ کے تجربات و مشاہدات کو، روزمرہ کی زندگی کی عام حماقتوں کو، لفظوں کے ایسے خوبصورت جماؤ کے ساتھ پیش کرتا ہے کہ ذہن انسانی ان کی گرفت سے باہر نہیں نکل سکتا۔ بولو آج بھی فرانس کے بہترین مزاح نگاروں میں شمار ہوتا ہے۔ بولو کی دوسری حیثیت ایک ایسے نقاد کی ہے جس کا اثر نہ صرف اس کے اپنے دور کے شعراء اور ادیبوں پر پڑا بلکہ پوری اٹھارویں صدی اس کے خیالات کو اپنائے رہی۔ جب بولو نے ''فنِ شاعری'' لکھی اس وقت بلکہ بہت پہلے سے، فرانسیسی تنقید میں مختلف النوع عناصر کام کر رہے تھے۔ سولہویں صدی کے فرانسیسی نقاد اطالوی مصنفوں کے خیالات سے استفادہ کر رہے تھے اور خیالات کی تلاش میں ارسطو اور ہوریس سے رجوع کر رہے تھے۔ تھوما سی لے (Thomas Sibillet) نے ''فن شاعری'' (۱۵۴۸ء) میں یہ بات واضح کی کہ فرانسیسی زبان کے اخلاقی ڈرامے بعض پہلوؤں سے یونانی ولاطینی ٹریجیڈی کی طرح ہیں۔ ژاں دی لا تیلی (Jean de la Taille) نے اپنی تصنیف ''ٹریجیڈی کا فن'' (۱۵۷۲ء) میں ارسطو کی بوطیقا اور ہوریس کی ''فن شاعری'' پر اپنے اصولوں کی بنیاد رکھی۔ رینے لی بوسو (Rene le Bossu) نے Trait du Peome Epique (۱۶۸۰ء) میں بتایا کہ قدما کی عظیم الشان تصانیف پر ہمیں اپنے فن کی بنیاد قائم کرنی چاہئے اور وہ اس سلسلے میں ارسطو، ہوریس، ہومر اور ورجل کی طرف رجوع کرتا ہے۔ راپن (Rapin) نے ۱۶۷۲ء میں اس بات پر زور دیا کہ شاعری کے اصولوں کی بنیاد عقل سلیم اور شعور پر ہونی چاہئے۔ شاعر پیدائشی ہوتا ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو راپن اور بولو کے خیالات ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔ بولو کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ان مختلف النوع عناصر کو ہم آہنگ کر کے اپنی تلی اور خوبصورت زبان میں اعلیٰ طرز کے ساتھ پیش کر دیا۔ خیالات کے جو موتی اس کے چاروں طرف بکھرے ہوئے تھے ان کو ایک لڑی میں پرو کر خوبصورت ہار بنا دیا اور اس طرح اس کی منظوم تصنیف 'فنِ شاعری'' راہنما اصولوں کی بائبل بن گئی۔

بولو کی یہ تصنیف ارسطو، ہوریس اور ویڈا کی روایت میں لکھی گئی ہے۔ بولو کا کمال یہ ہے کہ اس نے قدیم تصورات کو اپنے دور کے مزاج کے مطابق ڈھال لیا اور انہیں شعور کے ساتھ ایک ایسے قانون کی شکل دے دی جسے کلاسیکل دور نے، اپنے مثالی تصورات کے واضح و موزوں اظہار کے طور پر، تسلیم کر لیا۔ بولو نے اس بات پر زور دیا کہ فن کو نیچر کے مطابق اپنے نقش و نگار بنانے چاہئیں اور شاعر کو چاہئے کہ نیچر کے اظہار کے لیے عقل و شعور کو پیش نظر رکھے۔ نیچر کے وہی معنی ہیں

جوارسطو نے اسے دیئے ہیں۔ ''سچائی'' ہر چیز کا آخری معیار ہے۔ حسن بھی بغیر ''سچائی'' کے کوئی معنی نہیں رکھتا۔

اس لیے حسین شاعری کی بنیاد بھی نیچر پر رکھی جانی چاہئے۔ اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ آخر ''نیچر'' کی ''نقل'' کیسے کی جائے اور یہ کیسے معلوم ہو کہ یہ نقل صحیح بھی ہے یا نہیں؟۔ بولو کے نزدیک یہ نقل اسی وقت صحیح نقل ہوسکتی ہے جب اس کی تخلیق میں کلاسیک کی نقل کی گئی ہو۔ اس طرح بولو کے ہاں نیچر کی نقل کے معنی قدما کی نقل کے ہوجاتے ہیں۔ قدما عظیم ہیں لیکن اس لیے عظیم نہیں ہیں کہ وہ پرانے ہیں بلکہ اس لیے عظیم ہیں کہ وہ سچے ہیں۔ انہیں معلوم تھا کہ نیچر کی نقل کیسے کی جاتی ہے اور قدما کی نقل اسی لیے ضروری ہے کہ انہوں نے جامعیت کے ساتھ نیچر کی نقل کی ہے۔ بولو نے کلاسیکل ادب کے سامنے عقل اور نیچر کے اصول پیش کیے۔ توازن قدما کے لیے سب سے اہم چیز تھی۔ بولو نے اس بات پر بہت زور دیا ہے۔

بولو کے زیر اثر انگلستان میں بھی کلاسیکیت رائج ہوئی۔ ڈرائیڈن اور پوپ دونوں بولو سے متاثر تھے۔ ڈرائیڈن نے ''فنِ شاعری'' کا فرانسیسی زبان سے انگریزی میں منظوم ترجمہ کیا۔ اسی ترجمے سے یہ اردو ترجمہ کیا گیا ہے۔ بولو نے فنِ شاعری میں جن باتوں پر زور دیا ہے، ان میں سے چند یہ ہیں:

(۱) جیسے قدرت نے ہر شخص کو مختلف صلاحیتیں اور جوہر عطا کیے ہیں اسی طرح شاعر کے لیے بھی پیدائشی ہونا ضروری ہے۔ بہتر ہے کہ ایک آدمی خراب شاعر بننے کے بجائے راج معمار بن جائے، اس لیے کہ یہ بھی ایک مفید کام ہے۔

(۲) شاعری میں شعور اور عقل کا ہونا ضروری ہے۔ عقل شاعری کو الہامی بنا دیتی ہے۔ جو کچھ لکھو اس میں عقل سے حسنِ قوت اور روشنی حاصل کرو۔

(۳) ہر جگہ اعلیٰ خیالات کو پیش کرو۔ دور از قیاس اور بے معنی موضوعات سے بچو۔ بے جا تفصیل شاعری میں بے اثر سطحیت پیدا کرتی ہے۔ جو کچھ بے ضرورت ہو اسے احتیاط سے رد کردو۔ تمہارے ہر نئے موضوع سے ایک نئی بات سامنے آئے۔ سارا مواد مناسب طریقے سے اس طور پر گوندھا گیا ہو جس سے ذہن متاثر ہو۔

(۴) اپنے فقرے اور مکالموں میں تنوع پیدا کرو، منجمد اسلوب سے جماہیاں آنے لگتی ہیں۔

(۵) جو کچھ تم لکھو وہ مبتذل نہ ہو۔ بازاری موضوع بھی مناسب طرز میں ادا ہوسکتا ہے۔ زیر

آسمان کوئی بھی بے ہنگم اور بد وضع چیز ی ایسی نہیں ہے جو فن کے قبضۂ قدرت میں آ کر آنکھوں کو بھلی نہ معلوم ہونے لگے۔ پُر شور لفاظی اور دکھاوے سے احتراز کرو۔ موزوں اور سادہ الفاظ استعمال کرو۔

(۶) فطری انداز اور سادگی اختیار کرو۔ طبیعت پر جبر کیے بغیر سنجیدہ رہو۔ بغیر بناؤ سنگھار کے حسین ہو جاؤ۔ وزن اور بحر پر دھیان دو۔ آسان مصرعوں کا انتخاب کرو۔ کرخت آوازوں کے شور سے بچو۔

(۷) لکھنے سے پہلے سیکھو۔ سوچنے اور غور کرنے پر وقت لگاؤ۔ تمہارا خیال جتنا صاف یا مبہم ہوگا تمہارا طرزِ اظہار اسی اعتبار سے کامل یا میلا ہوگا۔

(۸) تم جو کچھ لکھو اس میں زبان کا خاص خیال رکھو اور اپنی بلند ترین پرواز میں بھی اس سے نہ ہٹو۔ اگر تمہاری زبان صحیح نہیں ہے تو بہترین مصرعے اور صحیح ترین معنی بھی ناگوار گزرتے ہیں۔

(۹) جلد بازی مت دکھاؤ۔ زود نویسی پر فخر مت کرو۔ اطمینان کے ساتھ تیزی برتو۔ محنت سے مت ڈرو۔ جو کچھ کہو اسے سو بار سوچ لو۔ صاف کرو۔ پھر صاف کرو۔ اضافہ کبھی کبھی مگر زیادہ تر کانٹ چھانٹ کرو۔ ہر چیز مناسب جگہ پر رکھی ہو۔ اور مختلف حصے ایک دوسرے سے مطابقت رکھتے ہوں۔ یہاں تک کہ فن کے کرشمے سے تمام حصے مل کر ایک وحدت، ایک اکائی بن جائیں۔ جو کچھ کہو اپنے موضوع سے قریب رہو۔ کسی چست فقرے کی وجہ سے بھٹک مت جاؤ۔ خود اپنے لیے سخت گیر نقاد بن جاؤ۔

(۱۰) ایسے ہمدرد دوست پیدا کرو جو تمہیں متنبہ کریں۔ تمہاری تصانیف پر توجہ سے غور کریں اور تمہاری غلطیوں پر ظالم دشمن کی طرح ٹوکیں۔ لوگ اعتراض کریں تو صبر و توجہ سے غور کرو۔ بہتر بات کو مان لینا کوئی شرم کی بات نہیں ہے۔ زعم و غرور سے بچو۔ دوست اور خوشامدی میں تمیز کرو۔ خوشامدی تمہاری تعریف کرتا ہے مگر جو کچھ کہتا ہے اس سے اس کا وہ مطلب ہرگز نہیں ہوتا۔ غلط تعریف کو شبہ کی نظر سے دیکھو۔ ہمارے اس دور میں جب لکھنے والے بہت ہیں ہر ایک کو کوئی نہ کوئی احمق تعریف کرنے والا ضرور مل جاتا ہے۔

(۱۱) ایسا مت لکھو جو آسانی سے سمجھ میں نہ آئے۔ مغلق الفاظ اور مصنوعی زورِ بیان ایک مدرس کا سا معلوم ہوتا ہے جو لڑکوں کو بہکاتا ہے۔

(۱۲) ایک جامع نظم ایک بے ڈھنگے دماغ کا نتیجہ نہیں ہوتی۔ وہ احتیاط، وقت، ہنرمندی اور دُکھ اُٹھا کر لکھی جاتی ہے۔ وہ کسی ناتجربہ کار ذہن کی حرارتِ طبع کا نتیجہ نہیں ہوتی۔ شاعری ایک ظالم فن ہے۔ یہ اچھے اور خراب کے درمیان سمجھوتا نہیں کرتا۔ دوسرے علوم میں ایک شخص دوسرے درجے پر رہ کر بھی قابل عزت ہوسکتا ہے لیکن شاعری میں نہیں۔

(۱۳) لافانی شہرت کے لیے لکھو اور دولت کو شاعری کا مقصد مت بناؤ۔ اگر مال و دولت تمہارے دل کا صنم ہے تو پھر اس غیر مفید کام سے دُور بھاگو۔ کیا ایک مصنف محض شہرت پر زندہ نہیں رہ سکتا اور بڑے کام کے ساتھ زندگی بسر نہیں کرسکتا؟

بولو نے اسی مضمون میں مختلف اصنافِ شاعری مثلاً دیہی شاعری، مرثیہ، غنائی شاعری، ہجو، ٹریجیڈی، ایپک وغیرہ پر اظہار خیال کیا ہے اور ان اصناف کے مزاج و اصول پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ بولو کے ان خیالات کو دیکھئے اور جو کچھ آپ اب تک پڑھ آئے ہیں ان سے مقابلہ کیجئے تو آپ دیکھیں گے کہ بولو کی باتوں میں نہ صرف قدما کے اصولوں کا گہرا شعور ہے بلکہ ان کی آواز کی گونج بھی اس کی فکر میں صاف سنائی دے رہی ہے۔

بولو

فنِ شاعری

(۱٦۷۴ء)

پہلا کینٹو

جلد باز مصنف! شاعری کے مقدس فن میں دخل دینا ایک خود پسندانہ جرم ہے۔ اگر تیری ولادت کے وقت ستاروں نے تجھ پر شاعرانہ اثر نہیں ڈالا تو تُو اپنی صلاحیت کے تنگ دائرے میں محدود رہے گا۔ دیوتا فوبس تیری ایک نہ سنے گا اور پگاسس بھی ناراض رہے گا۔

لہٰذا تم جو دلفریب شاعری کے خطرناک راستے پر چلنے کی خواہش میں جل رہے ہو، فضول اشعار لکھنے میں اپنا وقت ضائع مت کرو یا اپنی خواہشِ شعر گوئی کو جینیس نہ سمجھو۔ کانٹے میں پڑے ہوئے چارے کی ترغیب سے ڈرو اور اپنی صلاحیت اور قوت کو خوب سمجھو۔

قدرت ہر قسم کی ذہانت سے معمور ہے اور ہر مصنف کے لیے ایک راستہ مقرر کر سکتی ہے۔ ایک مصنف نظم میں آتشِ عشق رقم کر سکتا ہے۔ دوسرا مصنف طنز کے تیر برسا سکتا ہے۔ ملہارب کسی ہیرو کے عظیم کارناموں کا نغمہ سرا ہے۔ راکان روزالنڈ کا قصہ دیہاتی طرز میں گائے، لیکن وہ مصنف جو اپنے آپ کو بہت کچھ سمجھتے ہیں اپنی جینیس گنوا بیٹھتے ہیں اور اپنے مضمون کو غلط کر دیتے ہیں۔ اس طرح ماضی میں فارے نے بے کار قلم اٹھایا اور اپنی ادنیٰ ذہانت سے مقدس سچائی کی ریڑھ لگائی۔ بدتمیزی اور بغیر کسی اثر کے اسرائیلیوں کے فتح مندانہ فرار کا نقشہ کھینچا اور ریتیلے میدان میں موسیٰ کا تعاقب کرتے ہوئے فرعون کے ساتھ بحرِ عرب میں غرق ہو گیا۔

خواہ تم دلچسپ باتوں پر لکھو یا عظیم باتوں پر، تمہارے اشعار میں عقل و شعور کا ہونا ضروری ہے۔ عقل اور شاعری ایک دوسرے کی ضد نہیں ہیں۔ شاعری کو عقل کے قوانین کے مطابق

ہونا چاہیے اور جب اسے فتح کرنے کے لیے تم اپنا زور لگاؤ گے تو عقل کی فتح لازمی ہے۔ شاعری عقل کا جوا ضرور قبول کرے گی، جو اسے مجروح کرنے کے بجائے الہامی بنا دے گا۔ لیکن اگر اس سے لاپرواہی برتی جائے گی تو وہ آسانی سے بھٹک کر عقل کی، جس کا اسے تابع رہنا چاہیے، مالک بن جائے گی۔ اس لیے عقل سے محبت کرو اور جو کچھ تم لکھو اس میں عقل سے حسن، قوت اور روشنی حاصل کرو۔ زیادہ تر مصنفین ایک اضطراری عالم میں رواں دواں رہتے ہیں۔ دور از قیاس اور بے معنی موضوعات پر طبع آزمائی کرتے ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں اگر وہ اپنی شاعری میں سادہ اور فطری خیالات پیش کرتے تو وہ غلطی کرتے۔ اس انتہاپسندی سے بھاگو اور اطالویوں کو جھوٹی چمکدار شاعری میں سر کھپانے دو۔ سب کو عقل وشعور کی بات پر نظر رکھنی چاہیے مگر زیادہ تر لوگ دشوار گزار دروں اور پھسلواں راستوں پر چلنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسے میں اگر تم ذرا دائیں یا بائیں نکل جاؤ گے تو ڈوب جاؤ گے۔ عقل کے ساتھ چلنے کا بس ایک ہی راستہ ہے۔ کبھی کبھی ایک مصنف، اپنے خیال کے شوق میں مقصد کے پیچھے ایسا پڑتا ہے کہ وہ بہت دُور نکل جاتا ہے۔ اگر وہ ایک گھر کا حال بیان کرتا ہے تو پہلے اس کا سامنا دکھاتا ہے اور پھر اس کے چاروں طرف بار بار آپ کو چکر لگواتا ہے۔ یہ درختوں کی قطار کا منظر ہے۔ وہاں پر دروازے کھلتے ہیں۔ جھروکوں میں سونے کے کٹہرے لگے ہوئے ہیں۔ پھر ہال میں گول اور بیضوی حصوں کو شمار کرتا ہے۔ دیواروں پر بنی ہوئی بیلوں اور گولائیوں کو دکھاتا ہے۔ اس کے اس بیزار کن تزک واحتشام سے میں اکتا کر بھاگتا ہوں اور بیس صفحے اُلٹ دیتا ہوں۔ اس بے جا تفصیل کی حماقت سامنے آجاتی ہے اور میں ان کی بے اثر سطحیت سے گھبرا جاتا ہوں۔ جو کچھ بے ضرورت ہو اسے احتیاط سے رد کردو۔ جو دماغ ایک دفعہ مطمئن ہو جاتا ہے وہ جلدی سے اُکتا جاتا ہے۔ وہ شخص نہیں لکھ سکتا جو کاٹنا چھانٹنا نہیں جانتا۔ ایک غلطی کو صحیح کرنے میں اور بہت سی غلطیاں کرتا ہے۔ ایک نظم کمزور ہوتی ہے تم اسے ضرورت سے زیادہ مضبوط بنا دیتے ہو اور طویل ہو جانے کے خوف سے مبہم ہو جاتے ہو۔ کچھ میں رنگین بیانی نہیں ہوتی بلکہ وہ بے مزہ اور خشک ہوتے ہیں۔ کچھ پستی سے بچنے میں بہت بلند ہو جاتے ہیں۔ کیا تم میں سے ہر ایک تعریف کا مستحق ہوگا؟ لکھنے میں اپنے فقروں اور مکالموں میں تنوع پیدا کرو۔ ایک منجمد اسلوب سے، جو نہ اُترتا ہے نہ بہتا ہے، دلچسپی پیدا ہونے کے بجائے جماہیاں اور نیند آنے لگتی ہے۔ ان خشک و بے جان مصنفوں کی کوئی بھی عزت نہیں کرتا جو ایک سے گراں بار نغمے سے ہمیں بیزار کردیتے ہیں۔ اچھا مصنف وہ ہے جو اپنی شاعری میں آرام سے کشتی کھیتا ہے۔ سنجیدگی سے مزاح کی طرف اور دلکشی

سے سنجیدگی کی طرف۔ اس کی تصنیف کی، جہاں بھی ہوگی، تعریف ہوگی۔ خریدار اس کے چاروں طرف جمع ہو جائیں گے۔ جو کچھ تم لکھو مبتذل اور سوقیانہ نہ ہو۔ بازاری موضوع بھی مناسب طرز میں ادا ہو سکتا ہے۔

بھانڈ کی بے روح ظرافت بے حجابی سے پیش کی جاتی ہے اور عقل رکھنے کے باوجود اپنے نئے پن کی وجہ سے پسند بھی کی جاتی ہے۔ چند ادنیٰ باتوں کے علاوہ سب فرسودہ ہو جاتی ہیں اور دیوتاؤں کا دیس گندی گلیوں کی زبان بولنے لگتا ہے۔ شاعری مجذوب کی بڑ اور بے ڈھب ہو جاتی ہے اور شاعری کا دیوتا معمولی گویا بن کر رہ جاتا ہے۔ یہ طاعون جو پہلے ہمارے قصبوں میں شروع ہوا جلدی ہی شہروں اور ریاستوں میں پھیل گیا۔ بے لطف و بے اثر لکھنے والوں کے مداح بھی پید اہو گئے اور ڈوفے کی تصانیف مشہور ہو گئیں۔ لیکن آخرکار اس ادنیٰ تحریر کو قصبوں نے رد کر دیا اور اس حماقت سے، جس کی کبھی انہوں نے تعریف کی تھی، نفرت کرنے لگے۔ فطری انداز و سادگی اور بے لطفی میں فرق کرنے لگے اور گاؤں والوں کو اسکارون کی تعریف کے لیے چھوڑ دیا۔ ایسے پست طرز سے اپنی شاعری کو ذلیل مت کرو بلکہ میرو سے اندازِ مزاح سیکھو۔ طنز کو بیلڈ کی صنف میں لکھو مگر پرشور لفاظی سے احتراز کرو خواہ تم میدان فارسیلیا کا بیان ہی کیوں نہ لکھ رہے ہو۔ ''کشتوں کے لاکھوں روتے ہوئے پہاڑ'' نہ اٹھاؤ۔ نہ دوبرتا کی طرح طوفانوں کو روکو اور گنجے سر پر اُون کی ٹوپی مت پہناؤ۔ مناسب طرز کا انتخاب کرو۔ طبیعت پر جبر کیے بغیر سنجیدہ رہو۔ بغیر غرور کے عظیم بنو۔ بغیر بناؤ سنگھار کے حسین ہو جاؤ۔ وہ لکھو جسے پڑھنے والا دیکھ کر خوش ہو جائے۔ وزن و بحر پر دھیان دو۔ آسان مصرعوں کا انتخاب کرو۔ کرخت آوازوں کے شور سے گریز کرو۔ وہ کامل نظم اور محنت و کاوش سے حاصل کی ہوئی بات بھی ہمیں ناگوار گزرتی ہے جو ہمارے کانوں کو بُری لگے۔ ہماری قدیم شاعری، جو اپنے زمانے کے مطابق بے تصنع تھی، غیر مہذب، بحر سے خارج اور مقفیٰ تھی۔ جو اوزان و بحور بعد میں ایجاد ہوئے ان سے یہ دہقانی مصنف ناواقف تھے۔ وہ ولّوں تھا جس نے اس دورِ تاریکی میں مناسب اصولوں سے بے جا شاعرانہ زورِ طبع کو روکا۔ اس کے بعد میرو نے دیہاتی شاعری میں بلند مرتبہ پایا اور عمدہ لکھنے کے معزز فن کو ایجاد کیا۔ شاعری میں ''بند'' (Stanzaz) کی سختی سے پابندی کی اور شاعری میں رنگین طرز کو جنم دیا۔ اس کے بعد رونسا آیا جس نے اپنے نئے فن سے سب کچھ بدل دیا۔ ہر چیز کو نظروں سے گرا دیا اور اپنا ایک الگ راستہ نکالا۔ اسی طبع مغرور نے سب کو نیچا دکھایا اور فاتحانہ انداز میں خود کو سب سے بلند سمجھا۔ یہاں تک کہ اس دور کے تیز نگاہ

نقادوں نے اس کی شاعری کا مذاق اڑایا۔ وہ جو داد چاہتا تھا اسے نہیں دی اور اس کی امیدوں پر پانی پھیر دیا۔ یہ بد دماغ مصنف جب بلندیوں سے گرا تو آنے والے مصنفین نے بہت کم آزادی برتی۔ آخر میں ملہارب آیا۔ لیکن وہ پہلا شخص تھا جس کے فن نے نظم کو صحیح قوت اور صحیح بحور دیں۔ وہ فن جس سے ایک موزوں لفظ کی قوت کا اظہار ہوتا تھا اور اس طرح اس نے شاعری کو ایک نئی راہ پر لگا دیا۔ اس کی اعلیٰ ذہانت و طباعی نے ہماری زبان کو مانجھا اور آسان الفاظ کو دلکش مصرعوں سے گھلا ملا دیا۔ اس کے اشعار اچھے اصول پر پورے اُترے اور اس نے بے سُرے پن میں آہنگ پیدا کر دیا۔ سب نے اس کے اصولوں کو تسلیم کیا جو ایک عرصے تک برتے گئے اور جو اب جدید مصنفین کی بھی راہنمائی کرتے ہیں۔ بلا خوف و خطر اس کے بتائے ہوئے راستے پر چلو اور اسی کی طرح اپنے طرز میں صفائی پیدا کرو۔ اگر تم اپنی نظم میں کھینچا تانی کرتے ہو تو معنی چھپ جاتے ہیں۔ میرے صبر کا پیمانہ چھلک جاتا ہے اور میرے تصورات بھٹک جاتے ہیں۔ اور تمہاری تقریر سے میرا دل بھر جاتا ہے کیونکہ تکلیف دہ مصنف مجھے ہرگز پسند نہیں ہیں۔ ایک قسم کے مصنف وہ ہیں جو آواز سے خوش ہوتے ہیں جن کا سر بادلوں میں ہوتا ہے۔ جن کو عقل کی روشنی بھی منتشر نہیں کر سکتی۔ لہٰذا لکھنے سے پہلے سیکھو۔ تمہارا خیال جتنا صاف یا مبہم ہوگا تمہارا طرزِ اظہار بھی اسی کے لحاظ سے کامل یا میلا ہوگا۔ جو بات روانی سے ہمارے ذہن میں آتی ہے ہم اسے روانی سے ادا کر سکتے ہیں۔ خیال کے ساتھ الفاظ بھی آسانی کے ساتھ بہنے لگتے ہیں۔

تم جو کچھ لکھو اس میں زبان کا خاص خیال رکھو اور اپنی بلند ترین پرواز میں بھی اس سے نہ ہٹو۔ اگر تمہاری زبان صحیح نہیں ہے تو بہترین مصرعے اور صحیح ترین معنی بھی ناگوار گزرتے ہیں۔ بھونڈا فقرہ کوئی پڑھنے والا بھی پسند نہیں کرتا اور نہ لفاظی، شور اور دکھاوے کو پسند کرتا ہے۔ مختصراً تم زبان کی صفائی کے بغیر جو کچھ لکھو گے اس سے نہ فائدہ پہنچے گا اور نہ لطف آئے گا۔ سوچنے اور غور کرنے پر وقت لگاؤ۔ جلد بازی مت دکھاؤ۔ اور زود نویسی پر فخر نہ کرو۔ جلد لکھی ہوئی نظم، جو جوش کے عالم میں لکھی جاتی ہے، اس سے طبع کی روانی نہیں بلکہ فیصلے کی کمی کا اظہار ہوتا ہے۔ ہم ایک دریا کو پھولوں سے بھرے ہوئے مرغزار میں نرم روی سے بہتے دیکھ کر خوش ہوتے ہیں اور ساحلِ دریا سے اچھلتے، شور مچاتے تیز دھاروں کی آواز سے خوش نہیں ہوتے۔ اطمینان کے ساتھ تیزی برتو۔ محنت سے مت ڈرو۔ جو کچھ کہو اسے سو بار سوچ لو۔ صاف کرو۔ پھر صاف کرو۔ ہر رنگ کو اچھی طرح لگاؤ۔ اضافہ کبھی کبھی کرو مگر زیادہ تر کاٹ چھانٹ کرو۔ یہ کافی نہیں ہے کہ غلطیوں کے انبار میں کہیں کہیں طبع کی

چنگاریاں بھی دکھائی دیں۔ ہر چیز مناسب جگہ پر رکھی ہوئی ہو اور مختلف حصے ایک دوسرے سے مطابقت رکھتے ہوں۔ یہاں تک کہ فن کے کرشمے سے تمام حصے مل کر ایک وحدت، ایک اکائی بن جائیں۔ جو کچھ کہو اس میں اپنے موضوع سے قریب رہو۔ کسی چست فقرے کی وجہ سے بھٹک مت جاؤ۔ اپنی تصنیف پر اعتراضِ عامہ سے ڈرو اور خود اپنے لیے ایک سخت گیر نقاد بن جاؤ۔ انوکھی طبائع اپنی حماقتوں کو پسند کرتی ہے لیکن تم ایسے ہمدرد دوست پیدا کرو جو تمہیں متنبہ کریں۔ جو تمہاری تصانیف پر توجہ سے غور کریں اور تمہاری غلطیوں پر ظالم دشمن کی طرح ٹوکیں۔ مصنف کے زعم اور غرور سے دور رہو۔ دوست اور خوشامدی میں تمیز کرو۔ خوشامدی تمہاری تعریف کرتا ہے مگر جو کچھ وہ کہتا ہے اس سے اس کا وہ مطلب ہرگز نہیں ہوتا۔ صحیح مشورے کو مانو مگر غلط تعریف کو شبہ کی نظر سے دیکھو۔ خوشامدی ہر چیز کی تعریف کرے گا۔ ہر مصرع، ہر جملہ اس کی روح میں گویا آگ لگا دیتا ہے۔ وہ کہنے لگتا ہے ''یہ سب کچھ الہام ہے۔ ایک لفظ بھی نامناسب نہیں ہے''۔ وہ خوشی سے اچھل پڑتا ہے اور غم سے رونے لگتا ہے۔ وہ زبردست تعریف سے تمہیں مغلوب کر دیتا ہے۔ سچائی ان جذباتی راستوں پر نہیں چلتی۔ ایک سچا دوست تمہاری شہرت کا طالب ہے اور تمہار لاپرواہیوں اور غلطیوں پر ٹوکتا ہے۔ وہ بے توجہی سے کہے ہوئے مصرع پر تمہیں معاف نہیں کرتا بلکہ وہ اسے اصول و تنظیم کے رشتے میں پرونا چاہتا ہے۔

تیز و شدید آواز والے الفاظ سے احتراز کرو۔ یہاں معنی غالب ہوجاتے ہیں اور تمہارا طرزِ اظہار مبہم ہو جاتا ہے۔ تمہاری قوتِ خیال تھک جاتی ہے اور تمہارے مکالمے بے وقعت ہو جاتے ہیں۔ ناموزوں الفاظ کے بجائے موزوں اور سادہ الفاظ استعمال کرو۔ ایک سچا دوست آزادی سے اپنی رائے دے گا مگر مصنفین دوستانہ مشورے سے ناراض ہوجاتے ہیں۔ ہمارے اس دور میں جبکہ لکھنے والے بہت ہیں ہر ایک کو کوئی نہ کوئی احمق تعریف کرنے والا ضرور مل جاتا ہے۔ گھٹیا سے گھٹیا تصنیف کی تعریف کرنے والا کوئی نہ کوئی گدھا دربار میں بھی ضرور مل جاتا ہے۔

دوسرا کینٹو

دیہی شاعری

جیسے کوئی الھڑ حسینہ، جس کا سر نہ تو چمکتے ہوئے ہیروں سے اور نہ سونے موتی یا قیمتی

خوشبوؤں سے آراستہ ہو، جب اپنے بستر سے اٹھتی ہے تو وہ قریب کے کھیتوں سے اپنے گہنے جمع کرتی ہے۔ اسی طرح دیہاتی شاعری کو بھی لباس میں دلکش مگر سادہ ہونا چاہئے۔ اس کے سادہ انداز میں شدت نہیں ہوتی۔ پُرشکوہ شاعری کی تیزی وتندی بھی اس میں نہیں ہوتی۔ دیہاتی شاعری میں حسنِ فطرت متاثر کرتا ہے اور کانوں کو تیز آوازوں سے خوفزدہ نہیں کرتا۔ لیکن اس طرز سے شاعر جلد ہی تھک جاتا ہے اور غصہ میں اپنا دیہاتی ساز پھینک دیتا ہے اور جب اس پر منتشر خیالات کا غلبہ ہوتا ہے تو وہ دیہاتی راگ میں شادیانے بجانے لگتا ہے۔ جنگل کا دیوتا (پان) خوفزدہ ہو کر قریب کے جنگلوں میں بھاگ جاتا ہے اور خوفزدہ جل پریاں دریا میں غوطہ مارنے لگتی ہیں۔ اس سے بھی مختلف، ایک اور پست اسلوب میں، گدڑیے گھٹیا اور مبتذل زبان میں شاعری کرتے ہیں۔ ان کی سپاٹ، بے اثر اور بے راگ شاعری، زمین کو چومتی اور زمین پر رینگتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ رونسا اپنا دیہاتی راگ گڈریوں کو سنا رہا ہے اور یہ راگ، لباس وآواز کا خیال نہ رکھنے کی وجہ سے، بدل گیا ہے اور اس نے اس گڑبڑ میں اسٹریفون اور فیلس کو ٹوم اور بیس بنا کر پیش کر دیا ہے۔ ان دو حدوں کے درمیان توازن رکھنا مشکل کام ہے۔ ہدایات و رہنمائی کے لیے ورجل اور تھیو کریٹس کو پڑھو۔ ان کی الہامی تصانیف ایک مثالی نمونے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان کی تعریف کرو اور پیروی کرو۔ تم صرف انہی سے سیکھ سکتے ہو اور تم بغیر ذلت وشرمندگی کے باغوں، کھیتوں، پھولوں اور پھلوں کے نغمے گا سکتے ہو۔ ایسے نغمے جو گڈریوں کو متاثر کریں اور ان کی بانسری سے لَے نکلنے لگے اور محبت کے یہ نغمے ان خوشگوار لمحوں کو بیان کریں کہ دیفنی کا ننھا پودا پورا درخت اور نرگس کا غنچہ پھول کیسے بنا۔ ان کی تصانیف کی یہی پرواز اور ان کا یہی حسن ہے۔ وہ بلندیوں میں پرواز کرتی ہیں مگر نگاہوں سے اوجھل نہیں ہوتیں۔

مرثیہ

مرثیہ میں غمزدہ طرز پسند کیا جاتا ہے۔ جہاں بالوں کو کھولے، جنازے پر رونے کا سماں دکھایا جاتا ہے۔ اس میں عاشق کی تکلیفوں اور خوشیوں کو بیان کیا جاتا ہے۔ اس میں محبوبہ کی تعریف کی جاتی ہے۔ اسے ڈرایا اور بلایا جاتا ہے۔ لیکن اگر تم ان احساسات کی ترجمانی کرنا چاہتے ہو تو شاعری کے ساتھ ساتھ محبت سے واقف ہونا بھی ضروری ہے۔ میں ان نیم گرم مصنفین کو ناپسند کرتا ہوں جو

اپنے اندر کی جھوٹی آگ سے، ٹھنڈے طرز میں، گرم جذبات کا اظہار کرنا چاہتے ہیں۔ ان کی جھوٹی آہیں اور غصہ محبت کا ایک جھوٹا احساس پیدا کرتا ہے۔ ان کا بناوٹی الہام سپاٹ اور بے اثر ہوتا ہے۔ وہ ہمیشہ ٹھنڈی سانسیں بھرتے ہیں۔ اپنی زنجیر چومتے اور قید سے محبت کا جھوٹا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ اپنی تکلیف کو کرم کہتے ہیں اور عقل و معنی کو ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں۔ یہ کوئی زیادہ پرانی بات نہیں ہے کہ اسی بناوٹی طریقے سے ٹیبولس نے غمِ محبت کا اظہار کیا اور اووِڈ نے محبت کے فن کا درس دیا۔ مرثیے میں دل تقریر کرتا ہے۔

غزلیہ نظم (ODE)

''اوڈ'' زیادہ پُر جوش اور موثر ہوتی ہے۔ اپنی حوصلہ مند پرواز میں آسمان پر اُڑ جاتی ہے اور دیوتاؤں کے درمیان رہنا پسند کرتی ہے۔ اس میں پیسا کے پہلوانوں کی قوت کا بیان بھی ہوتا ہے اور فاتحین کے شاندار قصوں کا بھی۔ کبھی وہ محنت کرنے والی شہد کی مکھی کی طرح اڑتی ہے اور پھولوں سے قدرتی رس حاصل کرتی ہے۔ کبھی دیہاتیوں کے ناچ، ان کی دعوتوں اور خوشی کی تقریبوں کا بیان کرتی ہے۔ وہ فیلس کا بوسہ لینے کا دعویٰ کرتی ہے جو ناز و ادا سے انکار کر رہی ہے تاکہ یہ معلوم ہو کہ وہ بوسہ دل سے نہیں دے رہی ہے۔ اس کا فیاضانہ طرز اکثر بگڑ جاتا ہے لیکن بے ترتیبی میں بھی فن باقی رہتا ہے۔ ان شاعروں کی طرح نہیں جن کے ٹھنڈے اشعار جذبات میں میکانکی ہوتے ہیں۔ جو ہیرو کی تعریف بھی ہفتوں اور دنوں کے حساب سے کرتے ہیں اور کوئی بات نہیں چھوڑتے بلکہ سارے شہر کو سخت فنی اصولوں سے گھیر لیتے ہیں۔ اپولو ان شہدوں کو اپنے گھر سے نکال دیتا ہے۔ کچھ لوگ کہتے ہیں کہ اس پُر مذاق دیوتا نے ایسے لکھنے والوں کو پریشان کرنے کے لیے انہیں ''سانیٹ'' (Sonnet) کی قید میں بند کر دیا ہے۔ ان کی بحروں پر پابندی لگا دی ہے اور قافیوں کی آسانی کو ختم کر دیا ہے اور سب سے زیادہ وہ آزادی ختم کر دی ہے جو ایسی تصانیف میں معنی کی کمی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بھی منع کر دیا کہ اس میں ایک مصرع بھی بھرتی کا نہ ہو اور دوبارہ استعمال شدہ الفاظ بھی حسین معلوم ہوں گے۔ اس طرح پر لکھا ہوا ایک بے نقص ''سانیٹ'' بے اثر شاعری کے دواوین سے بہتر ہے۔ سینکڑوں بیکار کے شاعر یہ سمجھتے ہیں کہ انہیں ''عنقا'' مل گیا ہے حالانکہ صحیح ترین نظمیں بھی نقائص سے بری نہیں ہو سکتیں۔ ان کی شاعری نہ پڑھی جاتی ہے اور نہ قبولیت حاصل کرتی ہے۔ نپی تلی

جگہ میں معنی پیدا کرنے کی کوشش میں عقل اور قافیہ کو ملانا مشکل کام ہے۔

ایہام

ایہام (Epigram) زیادہ محنت طلب فن نہیں ہے۔ وہ ایک خوبصورت جملہ ہوتا ہے جو بیت میں ادا ہوتا ہے۔ یہ صنف دورِ قدیم میں نہیں تھی۔ اطالویوں نے اسے ایجاد کیا۔ عام لوگ اس کی چمک سے خیرہ ہوئے اور اپنی عام دلچسپیوں میں اسے جگہ دی۔ مگر رفتہ رفتہ یہ اتنی مقبول ہوگئی کہ پرناسس ایہام کے سیلاب میں بہہ گیا۔ پہلے میڈریگل اس سے مغلوب ہوا اور پھر ''سانیٹ'' اس کا شکار ہوگیا۔ اس کے ساتھ سنجیدہ ٹریجیڈی نے بھی اپنی پرواز جاری رکھی۔ غمزدہ مرثیہ نے جنازے کی رسوم میں اس کو استعمال کیا۔ ہر ہیرو نے اسے اسٹیج پر استعمال کیا۔ اس کے بغیر کوئی عاشق اپنے عشق کی گرمی نہ دکھا سکا۔ عاشق گڈریے نے زیادہ ہوشیاری سے اس کے ذریعے اپنی بات ثابت کی اور وفا کا خیال نہیں کیا۔ جینس (Janus) کی طرح ہر لفظ کے دو چہرے ہوگئے۔ اور اسے نظم ونثر دونوں میں استعمال کیا جانے لگا۔ وکیل نے افتخار کے ساتھ اپنی تقریر میں اسے استعمال کیا اور واعظ بھی اس کے بغیر وعظ نہ کہہ سکا۔ آخرکار عقل غصے میں آگئی اور تمام سنجیدہ معاملات سے اسے خارج کردیا۔ حکم دے دیا گیا کہ صنف ایہام کے علاوہ کوئی علی الاعلان اسے استعمال نہ کرے۔ یہاں بھی یہ شرط لگا دی گئی کہ فن اور موقع ومحل کے مطابق قافیے سے نہیں بلکہ خیال کی تہہ داری سے یہ اثر پیدا کیا جائے۔ اس طرح ایہام کی یہ گرم بازاری ختم ہوگئی لیکن درباروں میں ایہام گویوں کی آزادی برقرار رہی۔ پھکڑ، مسخرے اور احمق ایک مجمع میں جمع ہوگئے۔ کبھی کبھی ایک ہوشیار شاعر ضرورت کے لحاظ سے معنی کو بگاڑ کر نیا رُخ دے سکتا ہے اور لفظ سے کھیل سکتا ہے۔ مگر اس کی زیادتی سے بچو اور یہ نہ سمجھو کہ جب معنی اور مصرع غلط ہوں گے تو تم کسی خشک اور بے مزہ بات سے ایہام پیدا کرسکو گے۔

ہر نظم کا کمال الگ ہے۔ راندو کا فن سادگی میں ہے۔ ''بیلڈ'' حالانکہ قدیم چیز ہے لیکن اس میں اکثر مزاحیہ قافیے کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ میڈریگل میں نرم جذبے اور محبت کی طرح نرم خوشیاں بیان کی جاتی ہیں۔ خرابیوں کو نہیں بلکہ خود کو دکھانے کے لیے مسلح نیکی زبان پر کلمۂ ہجو لاتی ہے۔

ہجو

لوسی لیس وہ شخص تھا جس نے ہمت و جرأت کے ساتھ رومنوں کی برائیوں کے سامنے آئینہ رکھا۔ نیکی کو طعنے سے بچایا۔ صلاحیت کو پیدل چلتے اور بدمعاشوں کو بگھی میں سوار دکھایا۔ ہوریس نے اس میں ذکاوت شامل کی اور احمقوں اور پاگلوں کا مذاق اڑایا۔ وہ بدمعاش رسوا ہوا جو اس نوکیلی شاعری کی زد میں آیا۔ پرسیوس نے معنی و ذکاوت سے اسے اختصار بخشا۔ جووینالل نے اپنے تند و تیز مبالغے سے اسے وسعت دی۔ حالانکہ دہشت ناک حقائق اس کی تصانیف میں محنت و ریاض کے باعث چمک اٹھتے ہیں پھر بھی جو کچھ اس نے لکھا اس میں ایک طرح کی روحانیت ہے۔ خواہ وہ سایرئین کی عیاشی کا بیان ہو یا سیجانس کے زوال کی داستاں یا کانپتی ہوئی سینیٹ (Senate) کا بیان جو ظالم کے سامنے اپنا فیصلہ سننے آرہی ہے۔ یا پھر وہ رومنوں کی برائیوں اور خراب عادتوں پر روشنی ڈال رہا ہو یا کسی ملکہ کو برے حال میں دکھا رہا ہو۔ وہ جو کچھ لکھتا ہے اس میں لطیف آگ بھری ہوتی ہے۔ لہٰذا ایسے استاد کے تتبع کی خواہش کرو۔ صرف ریئیر ہی وہ شخص ہے جو مستحکم بنیادوں پر کھڑا، اپنے پرانے طرز میں نیا حسن پیدا کرتا ہے۔ وہ اور بھی اچھا ہوتا اگر اس کے ہاں قافیوں کی آزادی ہمارے جدید مذاق کو ناگوار نہ گزرتی۔ لاطینی کے مصنف شایستگی کا دامن ہاتھ سے چھوڑ دیتے ہیں اسی لیے جدید مصنف اسے ناپسند کرتے ہیں اور غیر شایستہ تحریروں کو دیکھ کر ناراضی کا اظہار کرتے ہیں۔ مجھے ایسی ہجو پسند ہے جو فحاشی سے بَری ہو اور تیز ہو۔ ہم فرانسیسی لوگ، جو بدخوئی سے باز نہیں آتے، چوٹ اور طنز میں غصہ بھی شامل کر دیتے ہیں۔ دلچسپ تفریح وہ ہے جو گنگناتی ہوئی ایک منھ سے دوسرے منھ میں جاتی ہے اور بڑھتی اور پھیلتی جاتی ہے۔ ہم اپنی مکمل آزادی کا اظہار اپنی شاعری میں کرتے ہیں، جو آزادی سے حاصل کیا ہوا خوشی کا بچہ ہے مگر اس وقت جب تم خدا کو اپنی ''بدشاعری'' کا موضوع بناتے ہو تو خود پسند ملحد بھی اسے سن کر کانپ اٹھتا ہے۔ مگر آزاد لوگوں کا تمسخر ایسے بدقماش مصنفوں کو مناسب سزا دیتا ہے۔ ایک گیت میں بھی فن اور معنی ہونے چاہئیں مگر ہم نے دیکھا ہے کہ کبھی کبھی شراب یا اتفاق منجمد دماغوں اور کند ذہن مصنفوں کو بھی قوت بخش دیتے ہیں۔ اسی وجہ سے لائنز بھی ایک اچھا بیت لکھ گیا۔ اتفاقی کامیابی پر تم خود کو صاحبِ طبع نہ سمجھ بیٹھو۔ کیونکہ ہمارے دور میں اگر کوئی گرم خیال اتفاق سے کسی خود پسند بانکے کے ذہن میں آجاتا ہے تو وہ اس وقت تک کھانا پینا سونا چھوڑ بیٹھتا ہے جب تک وہ اسے لکھ نہ ڈالے اور

ایسا کر کے وہ اپنی کھوٹی طبع سے دنیا کو طاعون میں مبتلا کر دیتا ہے اور ایسے میں کوئی تعجب بھی نہیں ہے اگر وہ عالمِ قہر و غضب میں اپنی ان مکروہ حماقتوں کو اسٹیج کے لیے بھی نہ لکھ ڈالے۔

تیسرا کینٹو

ٹریجیڈی

زیرِ آسمان کوئی بھی بے ہنگم بدوضع چیز ایسی نہیں ہے جو فن کے قبضۂ قدرت میں آ کر آنکھوں کو بھلی نہ معلوم ہونے لگے۔ ایک ہوشیار دستکار اپنی آسمانی ہنرمندی سے خراب چیز سے بھی عمدہ نقش بنا لیتا ہے۔ اسی لیے ہمیں خوش کرنے کے لیے ٹریجیڈی، اوڈی پس پر آنسو بہاتے ہوئے، ہمارے اندر امید و بیم کو جگا دیتی ہے۔ اپنے باپ کے قاتل اوریسٹیس کے عمل سے ہمیں تسکین بہم پہنچتی ہے۔ المناکیوں سے ہماری خوشیوں میں اضافہ کرتی ہے۔ تم کہ جو اس باوقار فن میں ناموری حاصل کرنا چاہتے ہو آؤ اور اس اعلیٰ شاعری میں انعام حاصل کرنے کی کوشش کرو۔ کیا تم اسٹیج پر شہرت حاصل کرنا چاہتے ہو اور کیا تم چاہتے ہو کہ سارا شہر تمہارے فن پر رائے زنی کرے؟ کیا تم چاہتے ہو کہ تمہاری تصانیف ہمیشہ زندہ رہیں اور آنے والے دور میں بھی لوگ انہیں تلاش کریں؟۔ تو سنو! تم جو کچھ بھی لکھو اس میں احتیاط اور فن سے کام لے کر جذبات کو ابھارو اور دلچسپ بناؤ۔ اگر محنت سے لکھے ہوئے ایکٹ میں پُرلطف غصہ ہمارے اندر امید و بیم کے عمل کو قائم نہیں رکھ سکتا اور نہ اس سے ہمارے دل میں جذبۂ ترحم پیدا ہوتا ہے تو تم نے اپنے ڈرامے میں عالمانہ سین ٹھونسنے کی بیکار کوشش کی۔ تمہاری سرد تقریریں سخت مزاج نقاد کو، جو فطرتاً نامہربان ہوتا ہے، کبھی متاثر نہیں کر سکتیں۔ وہ تمہاری مغلق عبارت آرائی سے یا تو واقعی اکتا جاتا ہے یا سو جاتا ہے یا پھر ساری تصنیف ہی کو رد کر دیتا ہے۔ لکھنے کا راز یہ ہے کہ وہ اپنی طرف متوجہ کرنے کے لیے پہلے دماغ کو شدت سے متاثر کرے اور پھر تفریحِ طبع بہم پہنچائے۔ ڈرامے کے شروع ہوتے ہی پہلے سین سے یہ بات واضح ہو جائے کہ مصنف کا مقصد کیا ہے؟۔ میں اسٹیج پر ایسے ایکٹر سے بیزار ہو جاتا ہوں جسے یہ بھی معلوم نہیں ہوتا کہ آیا اسے ہنسنا ہے یا غصہ کرنا ہے۔ جو قصے کو کھولنے میں ناکامیاب رہتا ہے اور مجھے تفریح کے بجائے تکلیف پہنچاتا ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ وہ تکلیف دہ احمق، اس کے بجائے کہ غلط

سلط جڑے ہوئے عجیب وغریب واقعات سے میرے ذہن کو کچوکوں کے سوا کچھ نہ دے، ایک دم
سے مجھے یہ بتا دے کہ ڈرامے میں اس کا نام ہیکٹر ہے۔ موضوع کبھی جلدی سے ادا نہیں ہوجاتا۔
قصے اور عمل کا مقام مقرر ہونا چاہئے۔ ایک ہسپانوی شاعر ایک دن کی مدت میں صدیوں کے واقعات
کو اچھی طرح پیش کرسکتا ہے۔ وہاں اکثر اسٹیج کے ہیرو کو پیدائش کے وقت سے دکھایا جاتا ہے اور
اس کے بڑھاپے پر ڈراما ختم ہوتا ہے۔ لیکن ہم، جو عقل کے اصولوں سے بندھے ہوئے ہیں، چاہتے
ہیں کہ نظم فن کے اصولوں کے عین مطابق ہو اور زمان ومکان اور عمل کا اتحاد اسٹیج پر قائم رہے اور اس
طرح ہماری محنت کو حسن بنا دے۔ ایسا نہ لکھو جو آسانی سے سمجھ میں نہ آئے۔ کچھ حقائق ایسے ہوتے
ہیں جن پر مشکل سے یقین آتا ہے۔ احمقانہ حیرت تفریح طبع کا سامان بہم نہیں پہنچاتی۔ اگر تمہاری
تقریر فضول ہے تو میرے دل پر اس کا کچھ اثر نہیں ہوگا۔ بے شک تم ایسی چیزوں کو بیان کرو جو
آنکھوں کو ناگوار گزرتی ہوں لیکن جب انہیں اسٹیج پر دکھایا جائے تو وہ اچھی معلوم ہوں۔ ایسی چیزیں
بھی، جسے فن آنکھوں سے پوشیدہ رکھتا ہے مگر وہ دل کو متاثر کرتی ہیں۔ دیکھنے والے کا ذہن اس وقت
خوشی سے معمور ہوجاتا ہے جب سلیقے سے تعمیر کیا ہوا کوئی موضوع، جسے تم نے ایک عرصے تک
ڈرامے میں چھپائے رکھا تھا، ایک دم سے فن کی مدد سے سامنے آئے اور پورے موضوع کو ایک نئی
شکل اور ایک نیا رنگ دے دے۔ ابتدا میں ٹریجیڈی فن سے عاری تھی۔ یہ محض ایک گیت کی شکل
میں ہوتی تھی جس میں ہر شخص ناچتا اور اپنے حصے کے بول گاتا تھا اور شراب کے دیوتا (باخوس) کی
مدح کرتا اور نفیس شراب کی آرزو کرتا تھا۔ ایسے موقع پر شراب اور خوشی ہر شخص کی آنکھوں میں جھلکنے
لگتی تھی اور سب سے اچھے گانے والے کو ایک موٹی بکری انعام میں ملتی تھی۔ تھیس پس پہلا شخص تھا
جس نے اسے آئندہ نسلوں کے لیے موزوں بنایا اور مخصوص ایکٹروں اور گیت کے ذریعے لوگوں کو
تفریح کا سامان بہم پہنچایا۔ پھر ایس کیلس مختلف لوگوں کو اچھے قسم کے مصنوعی چہروں (Masks)
سے آراستہ کرکے اسٹیج پر لایا۔ تھیٹر میں اچھی شاعری اور ہیرو کو عمدہ لباس میں پیش کیا۔ پھر سوفوکلیز
نے، جو اپنے دور کا بہترین دماغ تھا، اسٹیج کی شان وشوکت میں اضافہ کیا اور ہر حصے میں کورس گیت
شامل کیا۔ اس نے بے ڈھنگی شاعری کو فن کے اصولوں کے مطابق مانجھ کر صاف کیا۔ اس نے یونانی
زبان میں وہ کمال حاصل کیا جو لاطینی زبان میں کبھی حاصل نہ ہوسکا۔

ہمارے مقدس اجداد اپنے پادری پرستی کے دور میں اسٹیج کو بدعت اور کفر کہتے رہے۔
بیوقوف زائرین کی ایک جماعت ہیرو کی جگہ درویشوں، خدا، حضرت مریم اور خدا رسیدہ لوگوں کو پیش

کرتی رہی۔ آخرکار عقلِ سلیم نے جلوہ دکھایا اور ان کی حماقت کا راز فاش کیا۔ اسٹیج کے مخالفوں کو خاموش کیا اور حقیقی ہیرو اسٹیج پر پیش کیے۔ اس دور میں نقلی چہروں کا رواج ختم ہوا اور کورس کی جگہ موسیقی نے لے لی۔ سچی محبت نئے فن کے ساتھ ڈراموں میں جلوہ گر ہوگئی اور شدت سے متاثر کرنے لگی۔ یہ جذبہ کسی مزاحمت سے نہیں رُکتا بلکہ سیدھا دل میں گھر کر لیتا ہے۔ لہٰذا اپنے ہیرو کو محبت کی حالت میں ضرور دکھاؤ مگر اسے پست گڈریے کی سطح پر نہ لاؤ۔ نہ تم اکیلس کو تھرسس کی طرح پیش کرو اور نہ سائرس کو آرٹامین بنا کر پیش کرو۔ تاکہ ہم کشمکش کے ذریعے اس کے جذبات سے واقف ہوسکیں اور خوبیوں کے بجائے ہم کردار کی کمزوریوں سے بھی واقف ہوسکیں۔ رومانی ہیرو کے پست حالات پیش نہ کرو مگر عظیم داوں میں انسانی کمزوریوں کی جلوہ گری ضرور دکھاؤ۔ اکیلس ہومر کے غصے سے ہمکنار ہوجائے اور میں اسے اس حالت میں دیکھنا پسند کرتا ہوں۔ تمہارے ہیرو میں چھوٹی چھوٹی کمزوریاں یہ ثابت کرتی ہیں کہ وہ بھی ایک انسان اور فطرت سے قریب ہے۔ مسلمہ اصولوں کو تم ترک نہیں کرسکتے۔ اگامم نن کو مغرور اور حریص کے روپ ہی میں پیش کرو۔ اینیس کو مذہبی رسوم کی ادائیگی میں کٹر دکھاؤ۔ ہر شخص کو اس کے مزاج کے مطابق کردار دو۔ ضروری ہے کہ تم ہر دور اور ہر ملک کے مزاج سے واقف ہو۔ مختلف آب و ہوا سے مختلف رسم و رواج پیدا ہوئے ہیں۔ تم ان لوگوں کی غلطیوں سے بچو جو قدیم ہیرو کو جدید گدھے کے روپ میں پیش کرتے ہیں۔ جو پرانے رومنوں کو فرانسیسیوں کی طرح دکھاتے ہیں۔ کیٹو کو زندہ دل اور بروٹس کو عاشق کے روپ میں پیش کرتے ہیں۔ رومانی داستان میں یہ نقائص روا ہیں کیونکہ ان میں دلچسپی کا کافی سامان ہوتا ہے۔ وہاں اصولوں کی سختی بے کار ہوگی۔ مگر ڈرامے میں سین کی حد بندی صحیح اور واضح ہونی چاہئے۔ اگر کوئی ہیرو تمہارے ذہن میں اُبھرتا ہے تو ضروری ہے کہ اس کا کردار اس کے عین مطابق ہو۔ جیسا کچھ وہ شروع میں نظر آئے ویسا ہی وہ آخر تک رہے۔ جھوٹی طبائع اپنے کردار کو بھی اپنے مطابق بنانے کی طرف مائل ہوتی ہے۔ گھٹیا شاعر گھٹیا ہیرو پیش کرتے ہیں۔ لاکا پرینڈے نے اپنا ہیرو اپنی شکل پر بنایا اور لڑنے جھگڑنے کو کمال سمجھا۔ عقلمند لوگ تنوع سے اثر قائم کرتے ہیں۔ مختلف جذبات کو مختلف رنگ میں پیش کرتے ہیں۔ غصہ کو سخت اور درشت الفاظ میں دکھاتے ہیں۔ غم کو نرم لفظوں اور آنسوؤں سے ظاہر کرتے ہیں۔ ہکوبا کو غصے میں چیختا چلاتا مت دکھاؤ۔ مغلق الفاظ اور مصنوعی زور بیان ایک معمہ کا سا معلوم ہوتا ہے جو لڑکوں کو بہکاتا ہے۔ غم کے اظہار میں نرم اور دھیما انداز اختیار کرو۔ ہم اسی وقت آنسو بہا سکتے ہیں جب تم خود آنسو بہا رہے ہو۔ وہ تند و تیز الفاظ جو تمام ڈراموں میں نظر آتے ہیں

اس دل سے نہیں نکلتے جو غم میں ڈوبا ہوا ہو۔

ہمارے دور میں تھیٹر جوان شاعر کے لیے ایک سخت منزل ہے۔ کوئی مصنف آسانی سے شہرت حاصل نہیں کرسکتا۔ نقاد ہمیشہ نکتہ چینی کرتے رہتے ہیں۔ شہر کا ہر گدھا تمہارے فن پر اعتراض کرے گا۔ یہ حق صرف آٹھ آنے میں حاصل ہو جاتا ہے۔ سب کو خوش و مطمئن کرنے کے لیے تمہیں سینکڑوں طریقے استعمال کرنے پڑتے ہیں۔ کبھی انکساری برتو اور کبھی بلند پروازی دکھاؤ۔ ہر جگہ اعلیٰ خیالات کو پیش کرو۔ آسان لفظوں سے، دلکش انداز سے، ٹھوس طریقے اور گہرائی سے کام لو۔ حیرت و استعجاب سے فن میں جان ڈالو۔ تمہارا ہر مصرع ایک نئی بات سامنے لائے۔ سارا مواد مناسب طریقے سے گوندھا گیا ہو جس سے ذہن متاثر ہو۔ یہی وہ فن ہے جو ٹریجیڈی قائم کرتی ہے۔

ایپک

مگر ایپک شاعری میں زیادہ پُر وقار اور بلند اسلوب کی ضرورت ہوتی ہے۔ عظیم عمل کے بیان میں ضروری ہے کہ جدت، فن، قصہ سب کچھ ہم آہنگ ہو جائے۔ قصہ حد سے زیادہ پُر وقار ہو اور سب کچھ گھل مل کر ایک جان، ایک ذہن، ایک چہرہ بن جائے۔ ہر نیکی کسی دیوتا کی سی نیکی معلوم ہو۔ عقل و دانش پلاس جیسی ہو اور حسن ملکہ پافوس کا سا۔ بادلوں میں سے تیز بجلی نہ چمکے بلکہ جوپیٹر (Jupiter) آسمان سے گرجتا نظر آئے۔ ملاحوں کو اذیت پہنچانے والا طوفان اتنا شدید ہو کہ سمندر کا دیوتا نیپچون سمندر کو متلاطم کرتا دکھائی دے۔ صدائے بازگشت محض خالی خولی آواز نہ ہو بلکہ وہ ایک جوان حسینہ کی آواز ہو جو اپنے ڈوبنے والے عاشق کو رو رہی ہو۔ اس طرح شاعر اپنے ختم نہ ہونے والے ذہن کے خزانے میں ہزاروں شکلیں دیکھتا ہے۔ وہ اپنی تصنیف کو چاروں طرف سے سجاتا ہے اور اپنے فیاض ہاتھوں سے کھلتے ہوئے پھول بکھیرتا ہے۔ یہ حیرت انگیز بات نہیں ہے کہ ٹرائے کا جہازی بیڑا لیبیا کے ساحلوں سے آلگتا ہے۔ بے وفا تقدیر ایسے واقعات روز دکھاتی ہے۔ غصے سے بھری ہوئی جونو بدحال ٹرائے کے باقی ماندہ حصے کو بھی تباہ و برباد کر دیتی ہے۔ اور ایولس غضب ناک دیوی کے ساتھ مل کر ہوا کے قید خانے کے دروازے کھول دیتا ہے۔ یہاں تک کہ غصہ ور نیپچون سمندر کی حالت دیکھ کر طوفان کو ڈانٹتا ہے اور لہروں کو خاموش کر دیتا ہے۔ ان کے جہاز خطرناک دلدلوں سے نکالتا ہے۔ یہ وہ سرچشمے ہیں جو ہمارے جذبۂ امید و بیم کو متاثر کرتے ہیں۔ ان

آرائشوں کے بغیر کمزور نظم سسک سسک کر دم توڑ دیتی ہے۔ وہ شاعر جو ان باتوں کا خیال نہ کرے گا اپنے فن میں ہمیشہ ناکام ہوگا اور اس کی داستان بے مزہ ہوگی۔ ہمارے گمراہ مصنفین ان آرائشوں کو ترک کرنے کی بیکار کوشش کرتے ہیں۔ وہ یہ چاہتے ہیں کہ ہمارا خدا اور اس کے بھیجے ہوئے پیغمبر اسی عمل پر کاربند ہوں جو شاعروں نے تخلیق کیے ہیں تاکہ وہ بھی ہر مصرع میں بے چارے قارئین کو عذابِ دوزخ سے ڈرائیں اور شیطان اور بل (Bel) کی باتیں کریں۔ وہ پراسرار رموز جن پر عیسائی ایمان رکھتے ہیں ایسے تماشوں میں نہیں دکھائے جاسکتے۔ انجیل میں ہمارے لیے توبہ اور گناہ و سزا کے سوا کچھ نہیں ہے اور ان پُراسرار رموز کے ساتھ جھوٹ کی آمیزش کرنے سے مقدس حقائق بھی جھوٹے نظر آئیں گے۔ آخر ملول ابلیس کی چیخوں میں کیا دلچسپی ہوسکتی ہے جس کے غصہ کی آگ تمہارے خیالی ہیرو پر گر رہی ہے اور وہ خدا سے بھی جھگڑ رہا ہے۔ تم کہو گے کہ یہ کام ٹیسو نے نہایت عمدگی سے انجام دیا ہے۔ میں یہاں اس کے بارے میں کوئی فیصلہ نہیں کرتا۔ حالانکہ ہمارے زمانے میں اس کی تصانیف کو اچھالا گیا ہے مگر پھر بھی اسے دائمی شہرت حاصل نہ ہوسکی۔ اگر ٹانکرڈ اور آرمیڈا کی دلکش صورتیں اس کے غمگین موضوع کی زینت نہ ہوتیں۔ اگر مقدس گوڈفرے عالمِ وجد میں شیطان پر محض فتح پالیتا۔ یہ وجہ نہیں ہے کہ عیسائی نظمیں بت پرستی کے قصوں سے بھری ہوں بلکہ ایک عام موضوع میں دیوتاؤں کو چھوڑ دینا اور لوازماتِ بت پرستی کو نظم کی آرائش کے لیے استعمال نہ کرنا، ٹریٹون کو شہر بدر کرنا جو سمندروں پر فوج کشی کرتا ہے۔ جنگل کے دیوتا پان کی سیٹی لے لینا یا مقدر کو کوسنا کاٹنا۔ چیرون کا اپنی ٹوٹی ہوئی کشتی میں غریب اور امیر کو ایک ساتھ لے جانا، وہ باتیں ہیں جو تمہیں شکوک میں مبتلا کر کے پریشان کرتی ہیں اور اس طرح تم کبھی کمال کو نہیں پہنچ سکتے۔ یہ شکوک ہمیں دانش و انصاف کو پیش کرنے سے بھی روک سکتے ہیں جیسے جینس کی تصویر بنانا یا پھر "وقت" کے دیوتا کو بغیر درانتی، پروں، اور جام کے دکھانا، گویا یہ سب بت پرستی ہے۔ ایسا کرنے سے نظم جزئیات سے عاری ہوجاتی ہے۔ بہرحال انہیں ان پاک حماقتوں میں مبتلا رہنے دو لیکن ہمیں اپنی عقل کی مدد سے اس قسم کے فضول خوف کو رد کرتے رہنا چاہئے اور سچے خدا کے عقیدے کے زعم میں جھوٹے دیوتا تخلیق کرنے کا کام بند نہیں کرنا چاہئے۔ قصے میں ہمیں ہزار دلچسپیاں دکھائی دیتی ہیں اور ہیروؤں کے نرم نرم سے نام شاعر کے تخلیق کیے ہوئے معلوم ہوتے ہیں جیسے ہیکٹر، اسکندر، ہیلین، فیلس، یولی سس، اگامم نن، اکیلز وغیرہ۔ لیکن اس انبوہ میں اگر شاعر شلپیرک بادشاہ کے نام کا انتخاب کرتا تو وہ موردِ الزام ٹھہرتا۔ کبھی کبھی موزوں یا ناموزوں نام کا استعمال ہی تمہاری تصنیف کی قسمت طے کر دیتا

ہے۔ اگر تم چاہتے ہو کہ تمہارا قاری نہ تھکے تو کسی بڑے ہیرو کا انتخاب کرو۔ ایسا ہیرو جو قابل تعریف ہو۔ ہمت میں یکتا اور نیکی میں لاثانی ہو۔ اس کی کمزوریوں کو بھی دلکش بناؤ۔ اس کے اہم کارناموں کو ہماری توجہ کا مرکز بناؤ اس کے ذہن کو سیزر اور سیپو کا سا بناؤ اور اوڈیپس کی خراب قوم کا سا نہیں۔ ایک عام فاتح کو پیش کرنا ایک ذلیل موضوع ہے۔ ایسا قصہ بیان نہ کرو جس میں بہت زیادہ واقعات ہوں۔ بہت زیادہ تنوع بھی اسے بے لطف کر دیتا ہے۔ اکیلز کے غصے ہی کو اگر ہوشیاری سے بیان کر دیا جائے تو وہ پوری ایلیڈ کو بھرپور بنا سکتا ہے۔ قصے کا بیان زندگی سے معمور، مختصر اور مستعد ہونا چاہئے۔ اپنے بیان میں اعلیٰ فن کا مظاہرہ کرو۔ یہیں تمہاری شاعری کا جوہر کھلے گا۔ معمولی معمولی واقعات کو بیان مت کرو ... اپنی تصنیف میں مناسب پرواز کا خیال رکھو۔ آغاز سیدھا سادا ہونا چاہئے۔ ہوشیار رہو کہ ہوائی گھوڑے پر بہت جلد سوار نہ ہو جاؤ اور اپنے پڑھنے والے سے گرجتے ہوئے اشعار میں یہ نہ کہو کہ ''میں کائنات کے فاتح کا قصہ سناتا ہوں'' اس کے بعد مصنف اور کیا کہہ سکتا ہے؟ پہاڑ کھود کر چوہا ہی نکلے گا۔ ہم اس مصنف سے زیادہ خوش ہوتے ہیں جو لمبے چوڑے وعدے کرنے کے بجائے آسان و سادہ طرز میں کہتا ہے ''میں اس نیک شہزادے کے معرکے کے گیت گاتا ہوں جو فریگیا کے ساحل سے اپنی فوجیں لے کر چلا اور پہلے لاوینیا کے ساحل پر لنگر انداز ہوا''۔ اس کی شاعری کے ابتدائی مصرعے دنیا میں آگ نہیں لگا دیتے لیکن پھر بھی اپنا کام پورا کرتے ہیں۔ وہ جلد مشہور اور رومن قوم کے لیے قابل فخر ہو جائے گا۔ وہ اسٹکس اور اکیرون کے دریاؤں کا حال بیان کرے گا اور سیزر کو ایلسیا کے جنگلوں میں گھومتا دکھائے گا۔ وہ اپنے قصے کو لاتعداد صنائع سے آراستہ کرے گا اور ہر چیز کو خوبصورت رنگوں میں پیش کرے گا۔ وہ تمہیں بیک وقت دلچسپ اور عظیم معلوم ہوگا۔ مجھے گھمبیر غمناک شاعری پسند نہیں ہے۔ میں ایک بے مزہ مصنف کے مقابلے میں آرلینڈو کا مزاحیہ قصہ زیادہ پسند کروں گا۔ کہا جاتا ہے کہ ہومر، جو اپنے فن میں یکتائے روزگار تھا، دل کو لبھانے اور دلچسپی پیدا کرنے کے لیے وینس کا پٹکا چرا لیتا ہے۔ اس کی تصانیف عظیم خزانوں کو سامنے لاتی ہیں۔ وہ جس چیز کو چھوتا ہے وہ سونے کی ہو جاتی ہے۔ ہر چیز اس کے ہاتھ میں آکر ایک نیا حسن اختیار کر لیتی ہے۔ وہ اپنے پڑھنے والوں کو ہمیشہ لبھائے رکھتا ہے اور وہ اس سے کبھی نہیں تھکتے۔ وہ ہر جگہ دلکش گرمی دکھاتا ہے اور طویل بے محل تقریروں میں نہیں کھو جاتا۔ اس کے اشعار بغیر اصول و قاعدہ کے بھی ایک خاص طرز حاصل کر لیتے ہیں اور خود بخود ایک ترتیب میں آجاتے ہیں۔ ہر چیز اپنے مقصد کو بغیر کسی دشواری کے حاصل کر لیتی ہے۔ ہر لفظ واقعے سے ہم

آہنگ ہوتا ہے۔ اس کی مثال سے تم اپنی کوششوں کو تیز کرو۔ اس کی تصانیف سے محبت کرنا ایک قسم کی تعریف ہے۔

ایک جامع نظم ایک بے ڈھنگے دماغ کا نتیجہ نہیں ہوتی۔ وہ احتیاط، وقت، ہنرمندی، اور دکھ اٹھا کر لکھی جاتی ہے۔ وہ کسی ناتجربہ کار ذہن کی حرارتِ طبع کا نتیجہ بھی نہیں ہوتی۔ لیکن کبھی کبھی بے فن شاعر، جبکہ طبع کی گرمی ان کے ذہن میں پیدا ہوتی ہے، بے جا خود پسندی سے پھول کر یہ گمان کر بیٹھتے ہیں کہ وہ سب کچھ سمجھتے ہیں اور ایک ڈھول اپنے ہاتھ میں لے کر بجانے لگتے ہیں۔ ان کی ادنیٰ شعری صلاحیت ہر واقعہ کو مبہم کر دیتی ہے۔ وہ پرواز نہیں کرتی بلکہ رُک رُک کر، اُچک اُچک کر چلتی ہے۔ یہاں تک کہ ان کے علم کا تھوڑا سا ذخیرہ بھی جلد ختم ہو جاتا ہے۔ اور ان کی نظم غذا نہ ملنے کی وجہ سے مر جاتی ہے۔ لوگ گرم دماغ احمق کو فضول مطعون کرتے ہیں۔ اس پر تو کوئی اعتراض بھی اثر نہیں کر سکتا۔ وہ بدتمیزی سے عزت پر حملہ کرتا ہے اور اپنی خرابیوں کو دوسروں سے منوانے پر تلا رہتا ہے۔ وہ اپنے مقابلے میں ورجل کو سپاٹ اور خشک سمجھتا ہے۔ اسے ہومر شاعری سے نابلد معلوم ہوتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اگر اس کے اپنے دور نے اسے نہیں پہچانا تو آئندہ نسلیں اس کی قدر و قیمت پہچانیں گی۔ لیکن اس وقت کا انتظار کرتے ہوئے جب عالمِ انسانیت ان کے جوہر پہچانے گی، ہم ان کی تصانیف کے ڈھیر کو ایک کونے میں ڈال دیتے ہیں جہاں کیڑے مکوڑے انہیں چاٹ جاتے ہیں۔ اے لوگو! بھول جاؤ۔ انہیں کوڑے کرکٹ ہی میں پڑا رہنے دو۔ اب ہم اپنے موضوع پر پھر واپس آتے ہیں۔

ٹریجیڈی لکھنے والوں نے جو زبردست کامیابی حاصل کی اس کی وجہ پہلے ایتھنز میں کامیڈی کی مقبولیت تھی۔ اس میں گلیسر یونانیوں نے دلچسپ طریقے پر اپنی بدنفسی کو ڈراموں میں پیش کیا۔ عقل و دانش، نیکی، عزت، ذکاوت، شعور، بھانڈوں کی بدتمیزیوں کا موضوع بنے۔ ایسے شاعر اُبھرے اور ان کی تعریف ہوئی جو برائیوں کی تعریف کرتے اور نیکیوں کا مذاق اڑاتے۔ سقراط تک کو اس دور بے راہ روی میں تمسخر کا نشانہ بنایا گیا۔ آخرکار پبلک نے اس مسئلے کو اپنے ہاتھ میں لے لیا اور قانون کے ذریعے اس پاگل پن کا علاج کیا۔ اس بات پر پابندی لگا دی گئی کہ کسی جگہ یا کسی وقت بھی کسی شخص کا نام نہیں لیا جا سکتا یا اس کا حلیہ بیان نہیں کیا جا سکتا۔ اس طرح اسٹیج نے اپنے پرانے غصے کا یوں خاتمہ کیا اور اب کامیڈی بغیر طنز و عداوت کے لکھی جانے لگی۔ بیمار ذہنوں کی، نرم طعنوں سے اصلاح کی گئی اور ذاتیات کو چھوڑ کر معصوم تفریح کو اہمیت دی جانے لگی۔ ہر شخص کو

اس نئے آئینے میں ایسے اچھے طریقے سے پیش کیا گیا جسے دیکھ کر ہر شخص مسکرایا کہ وہ خود گدھا نہیں ہے۔ ایک کنجوس پہلے یہ دیکھ کر ہنسے گا کہ اس کے گھٹیا ذہن کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ بانکے اور چھبیلے اس ہوشیاری اور سلیقے سے پیش کیے گئے کہ انہوں نے بھی اس حصے کو پسند کیا جو خود ان کے بارے میں لکھا گیا تھا۔ تم جو مزاح میں کامیاب ہونا چاہتے ہو فطرت کا مطالعہ اپنا مقصد بناؤ۔ جو کوئی انسان کو جانتا ہے اور اپنے عجیب و غریب فن سے دلوں کے پوشیدہ رازوں کو بھی دیکھ لیتا ہے۔ وہ جو غور و مشاہدہ کرتا ہے اور سلیقے سے حاسد احمقوں، للو پتو کرنے والے خوشامدیوں، خشک ذہنوں، من چلے گدھوں، مسخرے اوٹر (Otter) اور ریاکار عالموں کے کرداروں کو اسٹیج پر پیش کرسکتا ہے۔ تم جو کچھ لکھو اس میں فطری رنگ قائم رکھو اور وہ رنگ ایسے ہوں جو دیکھنے میں بھی بھلے لگیں۔ نیچر رنگا رنگ تصویروں سے بھری پڑی ہے اور ذہن میں مختلف رجحانات پائے جاتے ہیں۔ ایک نظر، ایک ادا، ایک اشارہ عقلمندوں کے لیے کافی ہے مگر ہر آدمی میں دیکھنے کی قوت نہیں ہوتی۔ بدلتا ہوا وقت ذہنوں کو بھی بدل دیتا ہے اور ہر دور کی دلچسپیوں کے مرکز الگ الگ ہوتے ہیں۔ غصیل اور گرم مزاج نوجوان کی طبیعت میں عجلت پسندی ہوتی ہے۔ وہ خوشامد و ترغیب کے ذریعے بدی کی طرف مائل ہوجاتا ہے۔ وہ جلدی جلدی اپنی خواہشیں بدلتا رہتا ہے۔ برائی کرنے میں تیزی دکھاتا ہے اور عیش و عشرت میں محو ہوجاتا ہے۔ بلوغت کی عمر میں اس کے خیالات زیادہ پختہ ہوتے ہیں۔ قوت اور حوصلہ اس کی روح پر غالب آجاتے ہیں۔ قسمت کی تبدیلی پر اس کی نظر ہوتی ہے اور ماضی سے مستقبل کی امید کرتا ہے۔ بڑھاپے میں وہ خزانہ ضرور جمع کرتا ہے۔ لیکن یہ خزانہ دوسروں کے لیے ہوتا ہے۔ وہ ہر کام میں ٹھنڈے دل و دماغ سے مصروف رہتا ہے اور ماضی کی تعریف اس لیے کرتا ہے تاکہ دور جدید کو ذلیل و رسوا کرے۔ وہ اس عیش و عشرت کے قابل نہیں رہتا جو جوانوں کو حاصل ہیں اور اسی لیے وہ دوسروں کو ان باتوں پر ٹوکتا ہے۔ یہ وہ باتیں ہیں جو بڑھاپے نے اس سے چھین لی ہیں۔ ایکٹروں کو عقل و شعور سے کام لینا چاہیے۔ جوانوں کو جوانوں کی طرح اور بوڑھوں کو بوڑھوں کی طرح بولنا چاہیے۔ شہر کی زندگی اور حالات کو غور سے دیکھو اور درباروں کا توجہ سے مطالعہ کرو۔ کیونکہ یہی وہ جگہیں ہیں جہاں سے تمہیں مختلف کردار ملیں گے۔ اسی طرح عظیم مولیر نے شہرت حاصل کی اور اپنے فن میں تاجِ شاہی حاصل کیا۔ لیکن اگر وہ عام لوگوں کی تعریف و توصیف کو اہمیت نہ دیتا اور اگر وہ پست مذاق کو اپنے ڈرامے میں نہ لاتا اور ذکاوت کو مسخرے پن سے نہ ملاتا اور ہرلی کوئن کو شریف النفس ٹیرینس سے ہمکنار نہ کرتا یا جب میں اس کے ڈرامے ''اسکاپین'' میں کچھوے کو سانس

لیتے ہوئے دیکھتا ہوں تو ''مسانتر وپ'' کا مصنف میری نظر سے گر جاتا ہے۔ کامیڈی لکھنے والا خوش طبعی جس کی فطرت میں ہوتی ہے، اسے چاہئے کہ المناک غم اور طمطراق والی شاعری سے احتراز کرے لیکن اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ چوراہے پر کھڑے ہو کر بازاری مذاق سے عوام کو خوش کرے۔ تمہیں چاہئے کہ تم عمدہ اور خوش مذاقی کی گفتگو سے لطف اندوز کرو۔ اپنے قصے کی گتھیاں سلیقے سے سلجھاؤ۔ تمہارا عمل عقل کے اصولوں کے مطابق ہو اور تم کسی بے کار سین کے گورکھ دھندے میں نہ پڑو۔ تمہارا صاف اور سادہ طرز کبھی آہستگی سے بلندیوں کو چھوئے اور تمہاری تقریریں پر زور اور عاقلانہ ہوں۔ جذبات عین فطرت کے مطابق ہوں اور ہر سین ایک دوسرے سے فنکارانہ طریقے پر گندھا ہوا ہو۔ تمہاری ذکاوت عقل کے مطابق ہو۔ اپنے کام سے کام رکھو اور کبھی ضروری حدوں سے تجاوز نہ کرو۔ غور کرو کہ ٹرینس اس قسم کی غلطیوں سے کس طرح بچتا ہے؟ ایک سمجھ دار باپ اپنے عاشق مزاج بیٹے کو ڈانٹتا ہے۔ پھر اس لڑکے کو دیکھو، جس پر ان ہدایات کا کوئی اثر نہیں ہوتا، وہ ان احکامات کو بھول جاتا ہے اور اپنی عشق بازی کو جاری رکھتا ہے۔ پھر ہم پر انکشاف ہوتا ہے کہ یہ تصویر ٹھیک سے بنی ہوئی نہیں ہے۔ وہ ایک سچا لڑکا، باپ اور عاشق ہے۔ میں اس مصنف کو پسند کرتا ہوں جو اپنے دور کی اصلاح کرتا ہے اور اسٹیج کے آداب کو قائم رکھتا ہے۔ لیکن وہ خشک، بے اثر اور الٹی سلٹی باتیں کرنے والا احمق، جو اپنے ڈراموں میں پست مذاقی کو جگہ دیتا ہے، اگر اسٹیج سے الگ ہو جائے، تو اچھا ہے۔ اسے چاہئے کہ وہ اپنا ''ڈیڑھ اینٹ'' کا اسٹیج الگ بنائے جہاں وہ اپنے پست مذاق سے، پست لوگوں کو محظوظ کرے۔

چوتھا کینٹو

فلورنس میں ایک مشہور طبیب تھا۔ وہ طبیب کیا بلکہ عذاب الٰہی تھا۔ سارا شہر اس سے کانپتا تھا۔ طب کے سارے اصول اسے ازبر تھے اور انہی اصولوں کی مدد سے وہ لوگوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا کرتا تھا۔ بچے اپنے مقتول والدین کو بیکار تلاش کرنے کی کوشش کرتے۔ کوئی بھائی اپنے مرے ہوئے بھائی کو روتا۔ دورانِ علاج کسی کا خون خشک ہو جاتا اور وہ مر جاتا اور کوئی افیم کھا کر سو جاتا۔ طبیب کی موجودگی میں نزلہ تیز بخار میں تبدیل ہو جاتا اور بخار اور تیز ہو جاتا اور وہ مر

جاتا۔ آخر کار سارا شہر اس سے نفرت کرنے لگا اور اس نے طبابت چھوڑ دی۔ ایک دوست، جو اتفاق سے اس کی دواؤں سے بچ گیا تھا، اسے مع سامان کے دیہات میں اپنے گھر لے گیا۔ وہ ایک رئیس پادری تھا اور فنِ تعمیر میں بالکل کورا تھا۔ یہاں طبیب کے جوہر کھلے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اسے بشارت ہورہی ہے۔ اس نے کہا کہ گھر کا پورٹیکو بہت غلط جگہ ہے اور صدر دروازہ کو ایک مناسب جگہ بنوانے پر اصرار کیا۔ اس نے زینے کا نقشہ دوسری طرف بنایا۔ دوست نے اس کی بات کو پسند کیا اور معمار کو بلا بھیجا۔ معمار آیا۔ طبیب سے تبادلۂ خیال کیا اور آخر میں وہ طبیب کے دلائل سے قائل ہوگیا۔ مختصر یہ کہ اس نے طبابت کا فن چھوڑ دیا اور خراب طبیب سے ایک اچھا معمار بن گیا۔

اس مثال سے ہمیں نصیحت حاصل کرنی چاہئے۔ بہتر ہے کہ آدمی خراب شاعر کے بجائے ایک معمار بن جائے، اس لیے کہ یہ بھی ایک مفید فن ہے۔ لیکن شاعری ایک ایسا ظالم فن ہے کہ یہ اچھے اور خراب کے درمیان سمجھوتا نہیں کرتا۔ دوسرے علوم میں ایک شخص دوسرے درجے پر رہ کر بھی قابلِ عزت ہوسکتا ہے لیکن شاعری میں اوسط درجہ کے شاعر کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ کوئی پڑھنے والا معمولی طبیعت کے شاعر کو پسند نہیں کرتا۔ دیوالیہ کتب فروش اس کے خلاف آواز اٹھاتا ہے۔ مچھلی والا بھی اس کے کلام کو اپنی دوکان سے باہر پھینک دیتا ہے۔ نقل یا سوانگ دیکھ کر بھی ہمیں ہنسی آجاتی ہے مگر ایک بے لطف، بے روح اور غیر دلچسپ مصنف سے ہمارے دل کی کلی کبھی نہیں کھلتی۔ ہاتھا پائی اور دھینگا مُشتی میں بھی لطف و فن ہوتا ہے مگر موتن کا سخت رسمی اسلوب بالکل بے اثر ہے۔ خوشامدیوں کی جھوٹی تعریف سے ہرگز متاثر مت ہو۔ جب تم اپنی تصنیف پڑھ کر سناؤ گے تو وہ عالمِ وجد میں آکر کہیں گے ''سبحان اللہ! کیا عمدہ چیز ہے۔ کیا بے مثل ڈراما ہے''۔ لیکن جب نقاد اسے دیکھتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک بے لطف و بے اثر چیز ہے۔ سینکڑوں مصنفین کی قسمت کا فیصلہ ہوچکا ہے۔ گومیاں کی تصانیف چھپ ضرور گئی ہیں لیکن انہیں کسی نے خریدا تک نہیں۔ تمام دنیا کو توجہ سے سنو۔ ہر خیال پر غور کرو۔ جب اپولو تمہاری طبع موزوں کو گرمائے تو اپنی آگ کو بے صبری سے مت دکھاؤ۔ ہمارے زمانے کے ادنیٰ مصنفین کی طرح ہر اس شخص کو پکڑ کر، جو سڑک پر جارہا ہے، اپنا کلام مت سناؤ۔ تعاقب کرنے والے ایسے مصنفین کے لیے کہیں پناہ نہیں ہے۔ اگر لوگ اعتراض کریں تو صبر و توجہ سے غور کرو۔ بہتر بات کو مان لینا کوئی شرم کی بات نہیں ہے۔ مگر احمق کی بدتمیزی سے مت دبو۔ بعض اوقات خود پسند ڈھل مِل یقین لوگ، عقل و شعور سے عاری، اپنی بدمذاقی کی بناء پر کسی اچھی چیز کو بُرا کہتے ہیں اور فن و ذکاوت کی وقیع تخلیقات پر اعتراض کرتے ہیں۔ تم ان کی باتوں کا فضول

مذاق اڑاتے ہو۔ اس کا ان پر کوئی اثر اس لیے نہیں ہوتا کہ وہ اپنی دلپسند حماقتوں پر مطمئن ہیں اور وہ اس غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ ان کی قوت فیصلہ سے، جو کمزور اور عقل ونور سے عاری ہے، اور ان کی نظر سے، جو کمزور و بے نور ہے، کچھ بھی نہیں بچ سکتا۔ یاد رکھو کہ ان کا خطرناک مشورہ علاج نہیں کرتا بلکہ زخمی کرتا ہے۔ طوفان سے بچنے کے لیے وہ تمہاری شاعری کو زمین میں دھانس دیتے ہیں اور ایک چٹان سے بچنے کی کوشش میں ڈوب جاتے ہیں۔ جو کچھ لکھو اس کو جانچنے اور پرکھنے کے لیے ایک صحیح نقاد منتخب کرلو جس کی عقل تمہاری رہبر ہو اور جس کا علم تمہیں روشنی دے۔ جس کا مضبوط ہاتھ تمہارا قابلِ اعتماد سہارا ہو اور جو اُن غلطیوں کو پکڑ سکے جنہیں تم چھپانا چاہتے ہو۔ وہ شکوک کے اندھیروں میں تمہیں روشنی دکھائے گا اور تمہاری کمزور آنکھوں کے سامنے جو دُھند ہے، اسے دور کرے گا۔ وہی تمہیں بتائے گا کہ تمہاری شاعری کس بلندی تک اُڑ سکتی ہے؟ وہ یہ بھی بتائے گا کہ جب فن اصولوں کی زنجیر میں بہت زیادہ جکڑ لے تو اس کی پابندیوں سے انحراف لازم ہے۔ مگر ایسا کامل نقاد مشکل سے ملے گا اور یاد رکھو کہ ہر تنگ بند، شاعری کے اسرار و رموز سے واقف نہیں ہوتا۔ بہت سے لوگ ہیں جو شاعری کی وجہ سے مشہور ہیں لیکن ان کا بھی یہ حال ہے کہ وہ لوکان کے تانبے اور ورجل کے سونے میں فرق نہیں کر سکتے۔

اے مصنفو! اگر تم اس عظیم فن میں شہرت چاہتے ہو تو ان اصولوں پر چلو جو میں نے بتائے ہیں۔ عقل وشعور سے کام لو اور مفید و صحیح چیز کو دلکشی کے ساتھ ہم رشتہ کردو۔ ایک سنجیدہ قاری ڈھیلے ڈھالے قصے پر اعتراض کرے گا۔ اسے دلچسپی اور ہدایت دونوں مرغوب ہوتی ہیں۔ اپنے تمام خیالات کو نیکی تک محدود کرو اور ہمیشہ شایستہ اور اعلیٰ تصویریں بناؤ۔ مجھے وہ بدچلن و بے راہ مصنف پسند نہیں ہے جو اپنی طبع مجرمانہ سے اچھے اخلاق برباد کرنے میں مصروف رہتے ہیں۔ جو جھوٹے رنگوں سے ہماری نظر کو دھوکا دیتے یں اور بدی کو اچھے لباس میں پیش کرتے ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ میں اس بے لطف شاعری کا بھی طرفدار نہیں ہوں جو سنجیدہ تصانیف سے ''عشق'' کو خارج کر دیتے ہیں، ڈرامے سے مرکزی قصہ غائب کر دیتے ہیں اور روڈریگ کو قاتل بنا دیتے ہیں۔ ہلکے سے ہلکا جذبۂ عشق بھی اگر نفاست وشایستگی سے ادا کیا جائے تو وہ دل میں کسی برائی کو جنم نہیں دیتا۔ ڈیڈو بیکار روتی ہے اور نجات کی تمنا کرتی ہے۔ میں اس کے غم میں شریک ضرور ہوں لیکن اس کی حماقت پر معترض ہوں۔ ایک نیک مصنف اپنے دلکش فن میں احساس وشعور کو لطف اندوز کرنے کے لیے دل کو خراب کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ اس کی گرمی جرم کی آگ نہیں بھڑکاتی بلکہ

تمہارے اندر یہ خواہش پیدا کرے گی کہ تم نیکی کی راہ پر چلو۔ تمہارا فن اور زورِ طبع ضائع جائے گا۔ فحش اظہار بیمار ذہن کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ لیکن اس سے بھی زیادہ کمینے حسد سے بچو جس میں بدگو شاعر پھنسے ہوئے ہیں۔ ایک شریف النفس انسان تعریف کرنے میں فراخ دل ہوتا ہے اور اہل دوستوں سے بغض و کینہ نہیں رکھتا۔ ذلیل حریف، جو اہلیت و جوہر سے نفرت کرتے ہیں، بڑے لوگوں میں کیڑے نکالتے ہیں۔ گھٹیا ہتھکنڈوں سے شہرت حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ خود کھڑے ہو کر دوسروں کی ٹانگ کھینچنا چاہتے ہیں۔ ان طریقوں سے بچو۔ تمہیں چاہئے کہ صرف لکھنا ہی تمہارا پیشہ نہ ہو۔ نیک اور منصف مزاج بنو اور اپنے دوستو میں خوش رہو۔ یہی کافی نہیں ہے کہ تمہاری نظموں کی تعریف ہو لیکن کوشش کرو کہ تمہاری گفتگو بھی پسند کی جائے۔ لافانی شہرت کے لیے لکھو اور دولت کو شاعری کا مقصد نہ بناؤ۔ میں جانتا ہوں کہ ایک شریف الطبع شاعر اپنے دور میں منصفانہ تحسین ضرور حاصل کر سکتا ہے مگر میں ان مصنفوں کو پسند نہیں کرتا جو عزت و خودداری کی پرواہ کئے بغیر ہر دم نفع کے خیال میں لگے رہتے ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جو اپولو کو ذلیل کرتے ہیں اور علم کو تجارت بنا دیتے ہیں۔ اس سے پہلے جب عقل نے روشنی دکھائی اور حکومت نے انسانوں کو حکم پر چلنا سکھایا، انسان جنگلی بھیڑیوں کی طرح قدرت کے قوانین پر چلتے تھے۔ وہ گھاس کھاتے تھے اور دریا کا پانی پیتے تھے۔ ان کی بہیمانہ قوت شہوت و بربادی پر تلی رہتی تھی۔ قتل پر بھی اسے سزا نہیں ملتی تھی۔ آخر کار عقل نے، اپنے فتح کرنے والے فن سے، ان وحشیوں کو کم کیا اور ان کے دلوں میں توازن پیدا کیا۔ اس نے بنی نوع انسان کو دلدلوں، جنگلوں اور غاروں سے نکالا اور قصبوں اور شہروں کی دیواریں چنوائیں۔ اس طرح انصاف کے خوف نے تباہی و بربادی کو بند کیا اور بے گناہوں کو قانون اور امن کے سائے میں پناہ دی۔

یہ فوائد ہمیں شاعروں سے حاصل ہوئے۔ انہوں نے وہ قصے ایجاد کیے جن پر ہم یقین کرتے ہیں مثلاً یہ کہ ارفیس نے اپنے نغموں کے طلسم سے تھریشیا کے شیروں کو قابو میں کر لیا تھا۔ ایمفین کے گیتوں سے پتھر اور درخت چلنے لگے تھے جن سے تھیبا کا قلعہ تعمیر کیا گیا۔ یہ سب معجزے شعر سے ظہور میں آئے۔ اسی وجہ سے ''آسمان'' (خداوند) نے بھی اپنے اسرار و رموز شاعری کے ذریعے کھولے اور ایک پیغمبر کے واسطے سے اپولو بھی اپنے آسمانی مقام سے بولنے لگا۔ اس کے بعد ہومر نے اپنے قدیم ہیروؤں کی تعریف کی اور اعلیٰ دماغوں کو ان کی مثالوں سے بلند کر دیا۔ پھر ہیسیڈ نے اپنے یونانی گڈریوں کو کھیت جوتنے پر مائل کیا اور انگور کی بیل لگانے کا طریقہ سکھایا۔ اس طرح

مفید اصول شاعر کی مدد سے آسان گیتوں کے ذریعے وحشی لوگوں تک پہنچے۔ شاعری نے تربیت و ہدایت کے عمل کو بھی دلچسپ بنا دیا۔ پہلے نغمگی سے کانوں کو مسحور کیا اور پھر دل کو۔ اس طرح شاعروں کی شہرت بڑھی اور جذبۂ احسان مندی کے ساتھ یونان میں ان کی تعریف کی گئی۔ فانی انسان نے ان کے کمالات کو دلچسپی سے دیکھا اور دیوتاؤں کے حضور میں قربانیاں دیں۔ لیکن آخرکار ضرورت نے ذلیل خوشامد کو جنم دیا اور قدیم پارناسس میں یہ خرابی عام ہوگئی۔ نفع کی خواہش نے شاعروں کی آنکھوں کو خیرہ کر دیا۔ ان کی شاعری میں مکروہ خوشامد سرائیت کرگئی۔ اس طرح شاعری ذریعۂ آمدنی اور نفع بخش تجارت بن کر رہ گئی۔ ایسے ذلیل مقصد سے اپنے فن کو مت گراؤ۔ اگر مال و دولت تمہارے دل کا بت ہے تو اس غیر مفید کام سے دور بھاگو۔ یہ دریا سونے کی ریت سے پاٹ دار نہیں ہوتے۔ بڑے شاعر اور بڑے سپاہی اپنی محنت اور خون پسینے سے شہرت و عزت حاصل کرتے ہیں۔ لیکن کیا ایک مصنف محض شہرت پر زندہ نہیں رہ سکتا اور بڑے نام سے اپنی زندگی بسر نہیں کر سکتا؟ ایک شاعر جس کی قسمت خراب ہے اور جو رات کو تھوڑا سا کھا کر سو جاتا ہے پارناسس کے خوابوں سے بیگانہ ہوتا ہے۔ ہوریس کو آرام و خوشحالی میسر تھی۔ وہ کھانے کمانے اور معاش کی طرف سے بے نیاز تھا اور شاعری و فن سے روٹی نہیں کماتا تھا۔ یہ بات درست ہے۔ لیکن شاعری عظیم لوگوں کا کام ہے اور جو کمانے کی اہلیت رکھتا ہے وہ بھوکا کبھی نہیں مرتا۔ ہمیں خوف کی کیا ضرورت ہے جب نیکی، فنون اور عقل و شعور سعد ستاروں کے اثر میں ہیں اور ایک علم پرور بادشاہ تمہاری اہلیتوں کا معاوضہ دے رہا ہے اور ضروریات پوری کر رہا ہے۔ لہٰذا اس کی شان و شکوہ کے گیت گاؤ۔ اس کی شہرت کو پھیلاؤ اور اس کے لافانی نام کو اپنی شاعری کا عظیم موضوع بناؤ۔ معاف کرو اگر میں حق کے جوش میں اور خوب تر کی تلاش میں خالص سونے کو کوڑے کرکٹ سے الگ کرتا ہوں اور یہ بتاتا ہوں کہ جلد باز مصنف کیسے بھٹک جاتے ہیں؟ میں اعتراض کرنے میں قوی اور اصلاح کرنے میں کمزور ہوں۔ میری دھار تیز ضرور ہے مگر میں ایک سچا دوست ہوں۔

○○○

لیسنگ

(۱۷۲۹ء-۱۷۸۱ء)

گوٹ ہولڈا یفرائم لیسنگ، سیکسونی (جرمنی) کے ایک قصبے کامینز میں ۱۷۲۹ء میں پیدا ہوا۔ اس کا باپ پادری تھا۔ اس نے لیسنگ کو بھی دینی علوم کی تعلیم دلوائی۔ کامینز کے لاطینی سکول میں تعلیم حاصل کرنے کے بعد اسے ''سینٹ افرا'' کی مشہور درسگاہ میں بھیج دیا گیا۔ ۱۷۴۶ء میں وہ لیپ زگ یونیورسٹی میں علوم دینیہ کی تعلیم کے لیے بھیجا گیا۔ لیسنگ کا فطری رجحان دینی علوم سے زیادہ فلسفے اور ڈرامے کی طرف تھا۔ لیپ زگ سے وہ برلن چلا گیا اور پانچ سال تک ادھر اُدھر متفرق ادبی نوعیت کے کاموں میں لگا رہا۔ برلن سے وہ وٹن برگ آیا اور یہاں ۱۷۵۲ء میں اس نے ایم۔ اے کیا۔ ۱۷۵۳ء-۱۷۵۴ء میں لیسنگ نے متفرق تحریروں کے چار مجموعے شائع کیے جن میں شاعری بھی شامل تھی اور حکایات، ڈرامے اور تبصرے بھی۔ ۱۷۵۵ء میں اس کا ڈراما ''مس سارا سیمپ سن'' پیش ہوا تو اس کی شہرت چاروں طرف پھیل گئی۔ بہت سی درسگاہوں نے اسے اپنے ہاں آنے کی دعوت دی لیکن اس نے لیپ زگ تھیٹر سے وابستہ رہنے کو ترجیح دی۔ ۱۷۵۸ء میں وہ پھر برلن آیا اور یہاں اس نے ''ادبی خط'' (Literature Brief) اور نثری ٹریجیڈی فلوٹس (Philotus) لکھی۔ ۱۷۶۰ء-۱۷۶۵ء تک وہ جنرل ٹایواینٹ زئین کے سیکریٹری کی حیثیت سے کام کرتا رہا۔ اس عرصے میں اس نے بہت سی چیزیں لکھیں۔ ''لاؤکون'' جس کے ایک حصے کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے، ۱۷۶۶ء میں شائع ہوا۔ ڈرامائی لحاظ سے اس کا سب سے کامیاب ڈراما ''منا فون بارن ہیلم'' (Minna Von Barn Helm) ۱۷۶۷ء میں پیش ہوا۔ اسی سال وہ ہمبرگ آ گیا اور ڈراما کے ایک جریدہ کی داغ بیل ڈالی۔ ۱۷۷۲ء میں اس کی ایک اور کامیاب ٹریجیڈی ''ایمیلا گالوٹا'' (Emila Galotta) شائع ہوئی۔ ۱۷۷۹ء میں اس کی آخری



لیسنگ

(Lessing)

A heretic is a man who sees with his own eyes.

....

Absolute truth belongs to Thee alone.

....

For me the greatest beauty always lies in the greatest clarity.

(Lessing)

تصنیف ''ناتھن ڈر وائز'' (Nathen Der Weise) شائع ہوئی۔ ۱۷۸۱ء میں ۵۲ سال کی عمر میں اس نے وفات پائی۔

جرمن ادب میں لیسنگ کی وہی اہمیت ہے جو انگریزی ادب میں اسپنسر اور فرانسیسی ادب میں ''پلائی دے'' کی ہے۔ یہ وہ دور تھا کہ سارے یوروپی ادب میں کلاسیکی رجحانات غالب تھے۔ لیسنگ ارسطو کا پیرو تھا اور ڈراما میں وہ شیکسپیئر کی پیروی کرتا تھا۔ اس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ شیکسپیئر بھی ارسطو ہی کے اصولوں پر کاربند تھا اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ شیکسپیئر کے ڈراموں میں ''اتحادِ عمل'' موجود ہے اور یہی قدما کی ڈراما نگاری کا بنیادی اصول تھا۔ اتحادِ زماں اور اتحادِ مکاں محض وقتی ضرورت کے لیے استعمال کیے گئے تھے اور اگر شیکسپیئر اس سطح پر قدما سے الگ ہوگیا ہے تو اس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں کہ وہ ان کے بنیادی اصول سے بھی الگ ہوگیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو لیسنگ کی تنقید میں کوئی نئی بات، کوئی جدت نظر نہیں آتی لیکن اس کی تنقیدی تصنیف ''لاؤکون'' اس لیے اہم ہے کہ یہاں وہ آفاقی اصولوں تک پہنچ جاتا ہے۔ ''لاؤکون'' میں لیسنگ نے مختلف فنونِ لطیفہ اور خصوصیت کے ساتھ شاعری اور مصوری کے بارے میں وہ خیالات پیش کیے ہیں جو ان دونوں فنون میں امتیاز پیدا کرتے ہیں۔ مصوری اور شاعری کا فرق زمانہ قدیم سے نقادوں کا موضوع رہا ہے۔ لیسنگ کی تصنیف ''لاؤکون'' اس بحث پر حرفِ آخر کا درجہ رکھتی ہے۔ پلوٹارک نے لکھا تھا کہ ''سائمونیڈس مصوری کو خاموش شاعری اور شاعری کو بولتی ہوئی مصوری کہتا تھا''۔ لیسنگ سے پہلے کے بیشتر مصنفین سائمونیڈس کے ہم خیال تھے۔ بن جانسن کا خیال تھا کہ ''شاعری اور مصوری یکساں مزاج کے فنون ہیں اور دونوں ''نقل'' (ارسطو کے معنی میں) کے فنون ہیں''۔ ڈرائیڈن نے کہا تھا کہ ''نیچر کی 'نقل' کے ذریعے شاعری اور مصوری مسرت بہم پہنچاتی ہیں لیکن ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ مصوری کا کام مسرت بہم پہنچانا ہے اور شاعری کا کام ہدایت دینا ہے''۔ لیسنگ نے جب اس موضوع پر قلم اٹھایا تو اس کے سامنے ہومر اور ورجل کی شاعری بھی تھی اور یونانی مجسمے بھی۔ اس نے سائمونیڈس کے قول اور ان دونوں فنون کے مثالی نمونوں کو سامنے رکھ کر جب غور کیا تو وہ فرق سامنے آیا جو ''لاؤکون'' میں ملتا ہے۔

اب آپ یہ سوال اٹھا سکتے ہیں کہ آخر ''لاؤکون'' کیا چیز ہے؟ لاؤکون کا ذکر ''ورجل'' کی ''اینیڈ'' میں آیا ہے۔ یونانی دیومالا کے مطابق لاؤکون ٹرائے کا رہنے والا اور ایک عاقل پجاری تھا۔ دیوتا اپولو اُس سے اس لیے ناراض ہوگیا تھا کہ اس نے قسم کھانے کے باوجود شادی کر لی تھی اور

اس شادی سے اس کے ہاں بچے بھی پیدا ہوئے تھے۔ ایک روایت یہ بھی ہے کہ اس سے یہ گستاخی بھی سرزد ہوئی تھی کہ ایک بار دیوتا اپولو کے بت کے سامنے وہ اپنی بیوی کے ساتھ سویا تھا۔ جب ٹرائے اور یونانیوں کے درمیان جنگ چھڑی اور یونان والے لکڑی کا ایک بڑا سا گھوڑا بنا کر ساحلِ سمندر کے قریب چھوڑ گئے، جس کے اندر جری سورما، ہتھیاروں سے لیس، چھپے ہوئے بیٹھے تھے اور اس گھوڑے کو دیکھنے کے لیے جب ٹرائے والے جمع ہوئے اور طرح طرح کی قیاس آرائیاں ہوئیں تو لاؤکون نے کہا، جیسا کہ ورجل نے اینیڈ میں لکھا ہے، کہ میں یونانیوں پر اس وقت بھی بھروسا نہیں کرسکتا اگر وہ تحفے تحائف لے کر بھی آئیں۔ دیوی اتھینا نے، جو یونانیوں کی حامی تھی، لاؤکون کی دانش کو نیچا دکھانے کے لیے دو اژدھے بھیجے۔ ان اژدھوں نے، اس وقت جب لاؤکون اپنے بیٹوں کے ساتھ اپولو دیوتا کی ناراضی دور کرنے کے لیے قربانی پیش کر رہا تھا، پہلے اس کے دونوں بیٹوں کو جکڑ لیا اور جب لاؤکون اپنے بیٹوں کو بچانے کے لیے آیا تو اژدھوں نے اسے بھی جکڑ لیا اور تینوں کو دبا کر، کچل کر ہلاک کر دیا۔ لاؤکون اور اس کے یہ دو بیٹے اپنے المناک انجام کی وجہ سے مشہور ہیں۔ مجسمہ سازوں نے ان تینوں کے مجسمے تراشے جن میں ان کو عالمِ مرگ کی اذیت اور اژدھوں سے زندگی اور موت کی کشمکش کے درمیان گزرتا دکھایا گیا ہے۔ یہ مجسمے ۱۵۰۶ء میں روم کے قریب ایک پہاڑی پر ملے۔ ایک مجسمہ کا دایاں ہاتھ ٹوٹا ہوا تھا۔ مائیکل اینجلو، ان مجسموں سے اس قدر متاثر ہوا کہ اس نے اس ٹوٹے ہوئے ہاتھ کو دوبارہ بنانے کی کوشش کی مگر کامیاب نہیں ہوا۔ یہ مجسمے ویٹیکن (روم) میں محفوظ ہیں۔ یہ مجسمے سنگ مرمر کو تراش کر بنائے گئے ہیں اور کہا جاتا ہے کہ یہ رھوڈ اسکول کے مجسمہ سازوں نے ۲۰۰ ق-م کے قریب بنائے تھے۔

لیسنگ نے اپنی اس تصنیف کو، جس میں شاعری، مجسمہ سازی اور مصوری کے حدود کا تعین کیا گیا ہے، لاؤکون کا نام اس لیے دیا ہے کہ وہ اسی مجسمہ پر اپنی بحث کی بنیاد رکھتا ہے۔ لسینگ کی اس تصنیف کا پورا نام ہے: ''لاؤکون یا مصوری اور شاعری کے درمیان حدود کے بارے میں''۔ اس نے خود دیباچہ میں اس بات کا ذکر کیا ہے کہ ''میں نے لاؤکون ہی سے اپنی بحث کا آغاز کیا ہے اور بار بار اپنی اس تصنیف کے دوران اس کی طرف رجوع ہوا ہوں۔ اسی لیے میں نے اپنی تصنیف کے عنوان میں بھی اسے شریک کرنا مناسب سمجھا''۔ لیسنگ کو یہ مقالہ لکھنے کی تحریک ونکل مان کی تصنیف Thought on the imitation of Greek works in Painting and Sculpture (۱۷۵۳ء) کو پڑھ کر پیدا ہوئی۔ جب لیسنگ آدھی کتاب لکھ چکا تھا تو اسے ونکل مان کی دوسری

تصنیف ''ہسٹری اوف این شی انٹ آرٹ'' ۱۷۶۴ء کی اطلاع ملی تو اس نے اپنا کام روک دیا اور اسے پڑھنے میں لگ گیا۔ ونکل مان نے لاؤکون کی جو تفصیلات اپنی تصنیف میں دی ہیں لیسنگ نے انہی پر اپنے خیالات کی بنیاد رکھی ہے۔

جب لیسنگ کا انتقال ہوا تو اس وقت گوئٹے کی عمر ۳۲ سال تھی۔ گوئٹے لیسنگ سے نہ صرف متاثر تھا بلکہ اسے اپنے دور کا بڑا مصنف شمار کرتا تھا۔ ''ورتھر کی داستانِ غم'' میں جب ورتھر خود کشی کرتا ہے تو گوئٹے لکھتا ہے کہ لیسنگ کی ''Emila Galotta'' ورتھر کی میز پر پڑی تھی۔ لیکن ورتھر کی داستان غم کے بارے خود لیسنگ کی رائے اچھی نہیں تھی۔ وہ اس کی جذباتیت اور کلاسیکل فنی توازن کی کمی کی وجہ سے اسے ناپسند کرتا تھا۔ اٹھارویں صدی کا نصف آخر جرمنی ادب میں ایک عظیم دور ہے۔ اب تک جرمن ادب یورپ کی دوسری زبانوں سے پیچھے تھا لیکن ۱۷۹۰ء تک جرمنی ادب معاصر فرانسیسی ادب سے بھی آگے نکل گیا۔ لیسنگ، ونکل مان، شلر، ہرڈر، کانٹ، گوئٹے اور سینکڑوں دوسرے ادیب، شعراء اور فنکار اپنے اپنے کام میں لگے ہوئے تھے۔ ۱۷۷۳ء میں جرمنی میں تین ہزار مصنفین تھے۔ ۱۷۸۷ء میں چھ ہزار اور صرف لیپ زگ میں ان کی تعداد ۱۳۳ تھی۔

جب لیسنگ مرا تو کفن کے لیے بھی پیسے نہ نکلے۔ اس بات سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اتنا کچھ لکھنے کے باوجود اس وقت کے جرمنی میں ادیبوں کے افلاس کا وہ عالم تھا جو آج ہمارے ملک میں ہے۔ اس کے مرنے پر گوئٹے نے کہا ''زندگی میں ہم نے تمہاری عزت ایک دیوتا کی طرح کی۔ اب جب تم مر گئے ہو تمہاری روح ہماری روحوں پر حکمرانی کر رہی ہے''۔

لاؤکون کو، جس کا ترجمہ آپ کے سامنے ہے، آپ آہستہ آہستہ، سوچ سوچ کر پڑھیے تاکہ وہ لطیف امتیازات جو لیسنگ نے مصوری و شاعری کے سلسلے میں بیان کیے ہیں، آپ پر واضح ہو جائیں۔



لیسنگ

لاؤکون[۱]

(۱۷۶۶ء)

مصوری ''نقل'' کے دوران شاعری سے مختلف ذرائع اور اشارے استعمال کرتی ہے یعنی مصوری شکلوں اور رنگوں کی مدد لیتی ہے اور اس کے برخلاف شاعری واضح اور سمجھ میں آنے والی آوازیں استعمال کرتی ہے۔ اگر اشارے، اُن اشیاء سے، جن کے وہ اشارے ہیں، حقیقی رشتہ رکھتے ہیں تو یہ بات بھی درست ہے کہ وہ دونوں (یعنی اشارے اور اشیاء) ایک ہی وقت میں ساتھ ساتھ موجود ہوتے ہیں۔ یہ بات واضح رہے کہ اشارے انہی اشیاء کو ظاہر کرتے ہیں جو ایک ہی ساتھ موجود ہوں یا جن کے اجزاء ایک ساتھ موجود ہوں۔ لیکن وہ اشارے جو سلسلے وار ایک کے بعد ایک کر کے آتے ہیں انہی اشیاء کو ظاہر کر سکتے ہیں جو خود سلسلے وار، ایک کے بعد ایک کر کے، سامنے آتی ہیں یا جن کے اجزاء سلسلے وار، ایک کے بعد ایک کر کے سامنے آتے ہیں۔ وہ اشیاء جو ایک ساتھ موجود ہوں یا ان کے حصے ایک ساتھ موجود ہوں ''اجسام'' کہلاتی ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ یہ ''اجسام'' اپنی ظاہرہ خصوصیت کے ساتھ، مصوری کا خاص موضوع ہیں۔ وہ اشیاء جو سلسلہ وار، ایک کے بعد ایک کر کے سامنے آتی ہیں یا جن کے اجزاء سلسلہ وار، ایک کے بعد ایک کر کے سامنے آتے ہیں عام طور سے ''عمل'' کہلاتی ہیں۔ نتیجہ یہ نکلا کہ شاعری کا موضوع ''عمل'' ہے۔

مگر تمام ''اجسام'' صرف ''مکان'' ہی میں موجود نہیں ہوتے بلکہ ''زمان'' میں بھی موجود ہوتے ہیں۔ وہ مسلسل وجود رکھتے ہیں اور اپنے وجود کے ہر لمحے میں مختلف صورت اختیار اور مختلف رشتے ظاہر کر سکتے ہیں۔ ان میں سے ہر لمحے کی صورت و رشتہ سابقہ صورت و رشتہ کا نتیجہ ہوتا ہے اور آئندہ کے عمل کا سبب بھی ہوتا ہے۔ اس طرح ہر لمحہ ''عمل'' کا ایک مرکز بن جاتا ہے۔ اس سے یہ

---

[۱] یہ ''لاؤکون'' کے سولھویں باب کا ترجمہ ہے۔

نتیجہ نکلا کہ مصوری عمل کی نقل تو کر سکتی ہے مگر محض اشارہ اشارہ میں اور اجسام کے ذریعے سے۔

برخلاف اس کے ''عمل'' (Actions) از خود وجود نہیں رکھتے بلکہ ان کا انحصار کچھ اور وجودوں پر ہوتا ہے۔ جہاں تک یہ وجود ''اجسام'' ہیں یا ''اجسام'' کہے جا سکتے ہیں وہاں تک شاعری بھی اجسام کی تصویر کشی کرتی ہے مگر محض اشارہ اشارہ میں اور ''عمل'' کے ذریعے سے۔

مصوری ان حالتوں کے سلسلے میں، جن میں اشیاء ایک ساتھ موجود ہوتی ہیں، صرف عمل کے ایک لمحے سے فائدہ اٹھا سکتی ہے۔ اور اسی لیے وہ اس لمحے کا انتخاب کرتی ہے جو سب سے زیادہ زندہ اور معنی خیز ہو اور جس کے ذریعے، جو کچھ پہلے ہوا اور بعد میں ہوگا، واضح طور پر سمجھ میں آ جائے۔

اور اسی طرح شاعری بھی اپنی درجہ بدرجہ (تدریجی) ''نقل'' میں ''اجسام'' کی محض ایک صفت کا استعمال کر سکتی ہے اور اسی لیے وہ اس صفت کا انتخاب کرتی ہے جو ''جسم'' کی شکل کا، اس نقطۂ نظر سے جس کے باعث وہ اسے استعمال کر رہی ہے، ایک قابل ادراک تصور سامنے لاتی ہو۔

اس سے صوری وصف کے اتحاد اور جسمانی اشیاء کے بیان میں احتیاط و کفایت شعاری کا اصول سامنے آتا ہے۔

بحث کے اس خشک طریقے کو اپنانے کا بنیادی سبب یہ ہے کہ یہی وہ طریقۂ کار ہے جو مجھے ہومر کے ہاں ملتا ہے۔ انہی اصولوں کی مدد سے یونانیوں کا عظیم طرز سمجھا اور سمجھایا جا سکتا ہے۔ اور ساتھ ساتھ انہی اصولوں کی مدد سے ان بہت سے جدید شعرا پر حکم بھی لگایا جا سکتا ہے جن کا طریقۂ کار ہومر سے قطعی مختلف ہے اور جو اپنے اس کام کا مقابلہ مصور کے کام سے کرتے ہیں حالانکہ اس معاملے میں مصور کو ان پر فوقیت حاصل ہے۔ ہومر کو پڑھتے وقت مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہومر درجہ بدرجہ بڑھتے ہوئے عمل کی تصویر کشی کرتا ہے اور عمل (Action) کے تعلق سے تمام اجسام اور مخصوص اشیاء کی تصویر کشی کرتا ہے اور وہ بھی، عام طور پر، ایک واحد ''امتیازی صفت'' کے ذریعے۔ اس لیے تعجب کی کوئی بات نہیں ہے کہ جب ہومر تصویر کشی کرتا ہے تو مصور کے لیے وہاں بہت کم یا پھر کچھ بھی باقی نہیں رہتا اور مصور کا کام اس وقت شروع ہوتا ہے جب تاریخ، خوبصورت اجسام کا مجموعۂ خاص ادا کے ساتھ، جو فن کے لحاظ سے موزوں ہو، سامنے لے آئے۔ برخلاف اس کے شاعر ان اجسام، ان اداؤں اور رویوں کی تصویر کشی میں آزاد ہے کہ وہ اپنی مرضی کے مطابق جتنی اور جس قدر چاہے کرے۔ اس رائے کے ثبوت میں مصوری کے ان نمونوں کو الگ کر کے دیکھیے جنہیں

''سیلس'' نے جمع کیا ہے۔

یہاں میں ''کاؤنٹ'' کو، جو مصور کے رنگ پیسنے والے پتھر کو شاعر کی کسوٹی سمجھتا ہے چھوڑے دیتا ہوں تاکہ میں ہومر کے طرز پر زیادہ بہتر طریقے سے روشنی ڈال سکوں۔

جیسا کہ میں نے اوپر کہا ہے کہ ہومر عام طور پر ایک ''امتیازی صفت'' کا استعمال کرتا ہے۔ جہاز اس کے لیے ایک وقت سیاہ جہاز ہے۔ دوسرے وقت خالی جہاز ہے۔ تیسرے وقت تیز جہاز ہے اور زیادہ سے زیادہ اچھی طرح چلایا جانے والا سیاہ جہاز ہے۔ وہ جہاز کی تصویر کشی میں جہاز رانی، جہاز کے آنے اور جانے سے آگے نہیں بڑھتا۔ انہی سے وہ جزئیات کے ساتھ تصویر بناتا ہے۔ لیکن اگر مصور کو یہی سب باتیں دکھانی ہوں تو اسے پانچ یا چھ مختلف تصاویر بنانی پڑیں گی۔

اگر خاص حالات ہومر کو مجبور کرتے ہیں کہ وہ ہماری توجہ زیادہ دیر تک ایک منفرد جسمانی شے پر جمائے رکھے پھر بھی وہ ایسی تصویر پیش نہیں کرتا جسے مصور اپنی پینسل سے اُتار سکے۔ ہومر اس بات سے واقف ہے کہ اپنے فن کے بے شمار ذرائع کو کیسے استعمال کرے تاکہ وہ ایک واحد شے کو ایک کے بعد ایک آنے والے لمحوں میں پیش کرے جن میں سے ہر ایک لمحے میں وہ شے ایک دوسری شکل میں دکھائی دے اور جس کی آخری شکل کے لیے مصور کو انتظار کرنا پڑتا ہے تاکہ وہ اس شے کو ہمیں مکمل شکل میں دکھا سکے جسے رفتہ رفتہ بنتے ہوئے ہم نے شاعر کے ہاں دیکھا ہے۔ مثال کے طور پر جب ہومر جونو کا رتھ ہمیں دکھاتا ہے تو وہ ہیبی سے اس کے تمام حصے ہماری آنکھوں کے سامنے جڑواتا ہے۔ ہمیں پہیے، دُھرے، گدیاں، ڈنڈے، راسیں اور تسمے ایک اکائی بن کر دکھائی نہیں دیتے بلکہ ہیبی انہیں اپنے ہاتھ سے ایک ایک کر کے جوڑتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ صرف پہیوں کے سلسلے میں شاعر ایک سے زیادہ امتیازی صفات کا استعمال کرتا ہے۔ وہ ہمارے سامنے کانسی کی آٹھ بلیاں (Spokes)، سنہرے گھیرے، کانسی کے ٹائر، چاندی کے حلقے ہر چیز الگ الگ دکھاتا ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے چونکہ پہیے ایک سے زیادہ تھے اس لیے ان کے بیان میں اس سے کہیں زیادہ وقت لگا جتنا وقت حقیقت میں ہر ایک حصے کو لگانے میں لگتا۔

اگر ہومر ہمیں یہ دکھانا چاہتا ہے کہ اگامم نن کیسا لباس پہنے ہوئے تھا تو بادشاہ اپنا سارا لباس ایک ایک کر کے ہماری آنکھوں کے سامنے پہنتا ہے۔ نرم زیر جامہ، بڑا چوغہ، خوبصورت جوتی، تلوار، اور اس کے بعد تیار ہو کر عصا اٹھاتا ہے۔ یہاں ہم وہ کپڑے دیکھتے ہیں جن سے لباس پہننے کے عمل کی تصویر بنتی ہے۔ کوئی اور شاعر ہوتا تو وہ کپڑوں کی تصویر میں اتنی تفصیل لاتا کہ پھندنا، گوٹ

یا جھالر بھی نہ چھوڑتا لیکن لباس پہننے کا عمل ہمیں پھر بھی دکھائی نہ دیتا۔

اور اس عصائے شاہی کے بارے میں، جسے یہاں صرف موروثی اور لافانی کہا گیا ہے، اور اسی طرح کا ایک اور عصا جسے دوسری جگہ سونے کے نقش و نگار سے مزین دکھایا گیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ جب ہم کہتے ہیں کہ ہمیں اس عظیم عصا کی زیادہ مکمل اور صحیح تصویر چاہئے تو ہومر کیا کرتا ہے؟ کیا وہ سنہرے نقش و نگار کے علاوہ، وہ لکڑی جس سے وہ بنا ہے اور اس کی منقش دستے کو بھی سامنے لاتا ہے؟ ہاں فنِ دستکاری میں اس کا بیان اسی قسم کا ہوتا تاکہ آئندہ زمانے میں اس بیان کی مدد سے ویسا ہی عصا بنایا جاسکتا۔ اور مجھے یقین ہے کہ بہت سے جدید شاعر ایسا ہی بیان رقم کرتے، محض اس خیال سے کہ ان کے اس بیان سے ایک مصور اس کی ''نقل'' کر سکے۔ مگر کیا ہومر یہ سوچنے کی تکلیف کرتا ہے کہ وہ مصور سے کتنا آگے بڑھ جائے؟ ہومر مفصل بیان کے بجائے ہمارے سامنے عصا کی تاریخ بیان کرتا ہے۔ پہلے وہ اسے ولکن کے پاس دکھاتا ہے۔ پھر وہ جوپیٹر کے ہاتھ میں چمکتا نظر آتا ہے۔ پھر وہ مرکری کا شان و دبدبہ بڑھاتا دکھائی دیتا ہے پھر وہ پیلوپس کا رفیع الشان عصا بن جاتا ہے اور پھر وہ امن پسند اٹری لیس کی لاٹھی بن جاتا ہے اور اس طرح بالآخر میں اس عصا سے پورے طور سے واقف ہو جاتا ہوں۔ اگر کوئی مصور اس کی تصویر مجھے دکھاتا یا کوئی ولکن اسے میرے ہاتھ میں بھی دے دیتا تو میں اس عصا سے اتنا وقف نہ ہوتا جتنا ہومر کے ذریعے میں واقف ہو گیا ہوں۔ مجھے اس بات پر ذرا بھی حیرت نہیں ہوتی کہ ہومر کے ایک قدیم شارح نے اس عبارت کی تعریف کی ہے اور اسے بادشاہی حاکمیت کے موروثی کردار کے مخرج، اس کے ارتقاء اور استحکام کی تمثیل بتایا ہے۔ لیکن مجھے اس بات پر ضرور ہنسی آتی ہے کہ ولکن، جس نے وہ عصا بنایا تھا، آگ کا اشارہ ہے یعنی وہ چیز جو انسان کے لیے سب سے زیادہ ضروری ہے۔ آگ ہماری ضروریاتِ زندگی میں اتنی اہم تھی کہ اس کی وجہ سے زمانۂ قدیم کے لوگ ایک شخص کے تابع فرمان ہوئے اور یہ کہ پہلا بادشاہ وقت کا بیٹا تھا، ایک قابل احترام بڈھا جو اپنی قوت میں ایک خوش بیان ذہین آدمی یعنی مرکری کو شریک کرنے یا کلیۃً اسے دے دینے کا خواہش مند تھا۔ یہ کہ وہ عاقل مقرر اس وقت جب نئی حکومت کو بیرونی دشمن کا خطرہ تھا اپنی حکومت ایک بہادر و جری سورما کے سپرد کر گیا۔ یہ کہ اس بہادر و جری سورما نے دشمن کو شکست دینے اور حکومت کو محفوظ کرنے کے بعد اسے اپنے بیٹے کو منتقل کر دی۔ اس کا بیٹا ایک امن پسند حکمران اور رعایا کی فلاح و بہبود کا بہت خیال کرتا تھا۔ اس نے اپنی رعایا کو اچھی طرح رہنا سہنا اور کھانے کمانے کے طریقے سکھائے۔ اس طرح وہ

اپنے امیر ترین رشتہ داروں کے لیے راستہ صاف کرگیا اور وہ چیز جو اب تک اہلیت، اعتماد اور صلاحیت سے حاصل کی جاتی تھی خاندانی جائیداد بن گئی۔ یہ تاویل سن کر مجھے ہنسی تو ضرور آئے گی مگر میری نظر میں اس شاعر کی قدر و قیمت بھی ضرور بڑھ جائے گی جس کے کلام سے اتنے معنی نکالے جا سکتے ہیں۔

لیکن یہ بات ہمارے موضوع سے خارج ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ ''عصائے شاہی'' کی تاریخ ہومر کی شاعرانہ استادی ہے تا کہ ہم کچھ دیر (اس کے الگ الگ حصوں کی تفصیل سننے کے بجائے) ایک خاص چیز پر غور کریں۔ اور پھر جب اکیلس عصا کی قسم کھاتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ اگامم نن سے اس ذلت کا بدلہ لے گا تو ہومر اس عصا کی تاریخ بیان کرتا ہے۔ ہم اسے پہاڑ پر اگتا ہوا دیکھتے ہیں۔ لوہا اسے پیڑ کے تنے سے جدا کرتا ہے۔ اس کی پتیاں اور چھال صاف کرتا ہے اور اسے شایانِ شان چیز بنا دیتا ہے تا کہ وہ انسان کے حکمرانوں کے ہاتھ میں ان کے شان و دبدبہ میں اضافہ کرے۔

ہومر کا مقصد یہ نہیں تھا کہ مختلف چیزوں اور شکلوں کے دو عصا سامنے لائے بلکہ اس کا مقصد اس وقت کا فرق دکھانا تھا جن کی نمائندگی یہ دونوں عصا کر رہے تھے۔ پہلا عصا ولکن کا بنایا ہوا تھا اور دوسرا کسی غیر معروف شخص نے پہاڑ پر سے کاٹ کر بنایا تھا۔ پہلا ایک اعلیٰ خاندان کا قدیم ورثہ تھا۔ دوسرا طاقتور ہاتھوں کے لیے بنایا گیا تھا۔ پہلا عصا ایک بادشاہ کے ہاتھ میں ہونے کی وجہ سے بہت سے جزیروں اور تمام آرگس پر حاوی تھا۔ دوسرا ایک ایسے آدمی کے ہاتھ میں تھا جو خود یونانیوں میں سے ایک تھا اور جس کو دوسرے کے ساتھ حکومت کے انتظام میں شریک کیا گیا تھا۔ یہی وہ فاصلہ تھا جس پر اگامم نن اور اکیلس کھڑے تھے اور جس کا اعتراف انتہائی غصے میں بھی اکیلس نے کیا تھا۔

لیکن نہ صرف ان مواقع پر، جب ہومر اس قسم کے بیان سے دوسرے مقاصد وابستہ کر دیتا ہے بلکہ اُس وقت بھی جب وہ تصویر بناتا ہے تو وہ تصویر کو پھیلا کر اس کے موضوع کی تاریخ بیان کرنے لگتا ہے تا کہ اس کے مختلف حصے، جو فطرت میں ایک دوسرے سے ملے ہوئے ہیں، اس کی تصویر میں فطری انداز میں ایک کے بعد ایک کر کے آئیں اور اس کی داستان سے ہم آہنگ ہو جائیں۔ مثلاً وہ ہمارے سامنے پانڈارس کی کمان کی تصویر کھینچتا ہے۔ سینگ کی بنی ہوئی کمان، اتنی لمبی، صاف ستھری، چکنی چمکدار، دونوں کناروں پر سونے کی پتری چڑھی ہوئی۔ لیکن ہومر کیا کرتا

ہے؟ کیا وہ اس کمان کی تمام صفات کا خشک و بے اثر جائزہ پیش کر دیتا ہے؟ وہ ایسا نہیں کرتا۔ کیونکہ ایسا کرنے سے اس کی خصوصیات کی ایک فہرست تو مرتب ہو جائے گی لیکن تصویر نہ بن سکے گی۔ وہ جنگلی بکرے کے شکار سے شروع کرتا ہے جس کے سینگوں سے یہ کمان تیار کی گئی ہے۔ پانڈارس اس کی تاک میں پہاڑیوں میں بیٹھا ہے اور اسے مار گراتا ہے۔ اس کے سینگ غیر معمولی طور پر لمبے تھے اور اس لیے وہ ان سے کمان بنانے کا ارادہ کرتا ہے۔ وہ انہیں کارخانے بھیجتا ہے۔ کاریگر انہیں جوڑ کر، صاف ستھرا کرتے ہیں اور ان پر نقش و نگار بناتے ہیں۔ اور اس طرح، جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، کمان بنانے کا سارا عمل رفتہ رفتہ ہمارے سامنے آ جاتا ہے لیکن مصور کی تصویر میں ہم اس کمان کو صرف آخری اور بنی بنائی شکل ہی میں دیکھ سکتے ہیں۔

میں یہاں اس قسم کی ساری مثالیں پیش کرنا نہیں چاہتا۔ یہ ہومر کے ہاں کثرت سے ملیں گی۔



گوئٹے

(۱۷۴۹ء-۱۸۳۲ء)

جرمن شاعر، ڈراما نگار، ناول نویس اور سائنس دان، جوہان ولف گانگ وون گوئٹے ۲۸ اگست ۱۷۴۹ء میں فرینکفرٹ میں پیدا ہوا۔ اس کا باپ جوہان کیسپر گوئٹے (۱۷۱۰ء-۱۷۸۲ء) ایک وکیل تھا لیکن گوئٹے کی پیدائش کے وقت وہ اپنے چار منزلہ مکان میں ریٹائرڈ زندگی گزار رہا تھا۔ اس کی اپنی لائبریری بہت بڑی تھی اور مصوری کے بہت سے نمونے بھی اس کے پاس تھے۔ مزاجاً سخت، مغرور اور سنکی، کتابوں کا رسیا۔ گوئٹے کی ماں کیتھرین ایلزبیتھ (۱۷۳۱ء - ۱۸۰۸ء) فرینکفرٹ کے میئر کی بیٹی تھی۔ خوش مزاج، ہنس مکھ، نیک سیرت، شاعری اور تھیٹر کی رسیا۔ اس نے ایک چھوٹا سا تھیٹر بھی اپنے گھر میں بنا رکھا تھا۔ اپنے بچپن کا ذکر گوئٹے نے بہت محبت سے کیا ہے۔ ماں کی خوش مزاج شخصیت نے گوئٹے کی شخصیت کو وہ دلآویزی عطا کی کہ وہ جہاں جاتا پسندیدہ نظروں سے دیکھا جاتا۔

ابتدائی تعلیم اپنے باپ سے حاصل کی اور بعد میں مختلف اتالیق سے مختلف علوم کی تعلیم حاصل کی۔ گوئٹے لاطینی، یونانی اور انگریزی پڑھ سکتا تھا۔ عبرانی سے بھی شد بد تھی۔ فرانسیسی اور اطالوی روانی سے بول سکتا تھا۔ وائلن بجانا، اسکیچ بنانا، مصوری کرنا، گھوڑسواری، رقص اور تیرا کی اس نے اسی زمانے میں سیکھے۔ ۱۷۶۵ء میں وہ قانون کی تعلیم کے لیے لیپ زگ گیا۔ ۱۷۶۸ء میں وہ بیمار پڑ گیا اور فرینکفرٹ واپس آ گیا۔ چھ بچوں میں سے صرف گوئٹے اور اس کی بہن بچے تھے اس لیے ان کی تعلیم و تربیت پر والدین نے پوری توجہ دی۔ ۱۷۷۱ء میں اسٹراس برگ میں اس نے قانون کی تعلیم مکمل کی۔ وہیں اس کی ملاقات ہرڈر سے ہوئی۔ ہرڈر گوئٹے سے پانچ سال بڑا تھا۔ یہیں اس کی ملاقات ان نوجوانوں سے بھی ہوئی جو درباروں کی تصنع پسندی، مبلغوں کے کھوکھلے



گوئٹے

(Goethe)

A noble person attracts noble people, and knows how to hold on to them.

....

A person hears only what they understand.

....

A person places themselves on a level with the ones they praise.

(Goethe)

لفظوں اور تاجروں کے استحصال کے خلاف تھے اور اس بات پر افسردہ اور شاکی تھے کہ نوجوانوں کو جرمن معاشرہ میں وہ مقام نہیں مل رہا ہے جس کے وہ، اپنی اہلیت و صلاحیت کے لحاظ سے. مستحق ہیں۔ احساسِ محرومی ان پر چھایا ہوا تھا۔ وہ آزادیٔ فکر و اظہار کے حامی اور سارے معاشرے میں ذہنی بیداری پیدا کرنے کے خواہش مند تھے۔ نوجوانوں کی اس تحریک کا نام اسٹرم انڈ ڈرینگ (Sturm Und Drang) تھا۔ اس تحریک سے متاثر ہو کر گوئٹے نے غنائیہ نظمیں لکھیں۔ اسی زمانے میں گوئٹے روسو اور اسپنوزا سے بھی متاثر ہوا۔ اسی دور میں اسے جانوروں اور پودوں کے مطالعے کا شوق بھی پیدا ہوا، جو ساری عمر جاری رہا اور اس نے علم حیاتیات اور نباتات کی بھی اہم خدمت انجام دی۔ ۱۷۷۲ء میں اس نے وکالت شروع کی۔ اس وقت گوئٹے کی عمر صرف ۲۳ سال تھی۔ خوبصورت نوجوان، کشادہ پیشانی، بڑی بڑی روشن آنکھیں، عاشق مزاج اور جذباتی۔ اس کے بارے میں یہ خیال عام تھا کہ اس شخص کے دماغ کے کچھ پیچ ڈھیلے ہیں۔ یہاں اس کے بہت سے معاشقے چلے۔ نو کا ذکر اس نے خود کیا ہے۔ فریڈیرک براؤن کا ذکر سب سے اہم اس لیے ہے کہ خود گوئٹے نے بڑی محبت اور جذبے کے ساتھ اس کا ذکر کیا ہے۔ جب وہ اسے حاصل ہوگئی تو گوئٹے نے اپنے ایک دوست کو لکھا کہ ''انسان اپنی مطلوبہ چیز حاصل کر کے ذرہ برابر بھی زیادہ خوش نہیں ہو جاتا''۔ قانون کی ڈگری لینے کے بعد اس نے فریڈیرک براؤن کو الوداع کہا لیکن بے چاری براؤن نے ساری عمر شادی نہیں کی اور ۱۸۱۳ء میں مرگئی۔ گوئٹے کو اپنی بے وفائی کا شدید احساس تھا۔ اسی سال اس نے اپنا ڈراما Gotz Von Berlichingen لکھا اور اس کی ایک کاپی فریڈیرک کو یہ کہہ کر بھجوائی کہ بے چاری فریڈیرک کو کسی حد تک اس بات سے تسلی ہوگی کہ ڈرامے میں بے وفا عاشق کو زہر دے دیا گیا ہے۔ اس ڈرامے پر نوجوانوں کی تحریک کا گہرا اثر ہے۔ مئی ۱۷۷۲ء میں وہ وکالت کے سلسلے میں ویٹزلر چلا آیا۔ یہیں اس کی ملاقات جیروسلم اور کیسنر سے ہوئی جس کی منگیتر پر وہ عاشق ہوگیا اور جب ناکام ہوا تو دوسرے ہی دن اس شہر کو چھوڑ دیا۔ راستے میں وہ ایک دوست کے گھر ٹھہرا جس کے دو بیٹیاں تھیں۔ بڑی بیٹی ماکسی ملیانی (Maximiliane) کو دیکھ کر اس کے جذبات میں ہیجان برپا ہوگیا۔ گوئٹے نے اپنی سوانح میں لکھا ہے کہ ''یہ احساس بہت خوشگوار ہوتا ہے جب کوئی نیا جذبہ ہمارے اندر ہلچل مچا دیتا ہے جب کہ پرانا ابھی پورے طور سے معدوم نہ ہوا ہو۔ جب سورج غروب ہو رہا ہوتا ہے تو انسان کے اندر یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ دوسری طرف چاند طلوع ہونا شروع ہو''۔ ماکسی ملیانی کی شادی پیٹر برنٹانو سے ہوگئی اور اس کے بطن سے وہ لڑکی پیدا

ہوئی ۳۵ سال بعد جس کے عشق میں گوئٹے گرفتار ہوا۔ اسی سال اسے اطلاع ملی کہ جیروسلم نے اپنے کسی دوست کی بیوی کے عشق میں گرفتاری و ناکامی کے بعد کیسنر کے پستول سے خودکشی کرلی ہے۔ ۱۷۷۴ء میں اسی واقعہ سے متاثر ہو کر اس نے ''ورتھر کی داستانِ غم'' لکھی۔ یہ ناول اتنا مقبول ہوا کہ اس کی شہرت سارے یورپ میں پھیل گئی۔ یورپ کی کئی زبانوں میں اس کا ترجمہ ہوا۔ چینی اور اردو میں بھی اس کا ترجمہ ہو چکا ہے۔ اس ناول میں گوئٹے نے شارولیٹ بف سے اپنے عشق کی ناکامی کے تجربے کو شدتِ اظہار کے ساتھ بیان کیا ہے۔

۱۷۷۵ء میں گوئٹے ویمر آ گیا اور ڈیوک کے دربار سے وابستہ ہو گیا۔ ڈیوک نے گوئٹے کو اس قدر پسند کیا کہ وہ تین سال تک ہمہ وقت ڈیوک کے ساتھ رہا۔ ڈیوک نے تو اپنا دربار سجانے کے لیے ایک شاعر کو وابستہ کیا تھا لیکن صلاحیتوں کو دیکھ کر اسے وزیر مقرر کر دیا اور بعد میں اپنی ریاست کی انتظامیہ کا رکن اعلیٰ بنا دیا۔ دس سال تک وہ ریاست کے کاموں میں لگا رہا اور عزت و دولت کے ساتھ زندگی بسر کی۔ ۱۷۸۶ء میں وہ بغیر کہے اٹلی چلا گیا اور دو سال وہاں رہا۔ اٹلی کے سفر و قیام نے گوئٹے کے رومانی اندازِ فکر کو بدل دیا اور اس پر کلاسیکل اندازِ نظر چھا گیا۔ ۱۷۸۷ء اور ۱۸۱۷ء کے درمیان اس نے کئی ڈرامے، ناول لکھے۔ سفرنامہ اور تنقید بھی اسی زمانے میں لکھے۔ اٹلی کے دوران قیام میں ڈیوک نے گوئٹے کی مرضی سے دوسرا وزیر اعلیٰ مقرر کر دیا۔ واپسی پر اس نے امورِ تعلیم کا عہدہ سنبھال لیا۔

اٹلی سے واپسی پر اس نے انقلابِ فرانس کے خلاف لکھنا شروع کیا۔ اس کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ انصاف پسندی اور مساوات و اخوت کے اصول نہایت اچھے ہیں لیکن وہ طریقۂ کار، جس میں بربریت، قتل و غارتگری اور انتہا پسندی شامل ہو، غلط ہے۔ ۱۷۸۸ء میں ۲۳ سالہ کرسٹیا نے اس کی زندگی میں داخل ہوئی۔ وہ کسی مصنوعی پھول بنانے والے کارخانے میں ملازم تھی اور اپنے بھائی کے کسی کام سے آئی تھی۔ وہ اَن پڑھ اور جاہل تھی لیکن گوئٹے اس کی سادگی، تازگی اور چہچہاتی ہوئی جوانی کو دیکھ کر لہلوٹ ہو گیا۔ پہلے اپنے پائیں باغ کی نگرانی کے لیے اسے رکھ لیا۔ پھر وہ داشتہ کی حیثیت سے رہنے لگی۔ ۱۷۸۹ء میں وہ حاملہ ہو گئی تو اسے ویمر والے گھر میں لے آیا۔ ۱۸۰۶ء میں اس سے شادی کی۔

۱۷۹۴ء میں شلر سے گوئٹے کی ملاقات ہوئی۔ شلر نے گوئٹے پر گہرے اثرات مرتب کیے اور ان کی دوستی شلر کے مرنے (۱۸۰۵ء) تک قائم رہی۔ ۱۷۹۰ء-۹۴ء کا زمانہ گوئٹے کی بے

یقینی اور تذبذب کا زمانہ تھا جس سے شلر ہی نے اسے نکالا۔ ۱۸۰۸ء میں گوئٹے نے فاؤسٹ کا پہلا حصہ شائع کیا جس کے لکھنے میں وہ نوجوانی سے اب تک کسی نہ کسی طرح مصروف رہا تھا۔

گوئٹے کا نام ''فاؤسٹ'' کی وجہ سے امر ہے۔ گوئٹے نے فاؤسٹ کی داستان کو از سر نو تشکیل دیا اور اسے دنیا کی ایک عظیم ترین شاعرانہ و فلسفیانہ تخلیق بنا دیا۔ ۱۸۱۱ء میں اس نے اپنی خود نوشت سوانح عمری ''شاعری اور سچائی'' لکھنی شروع کی جو ۱۸۳۳ء تک مسلسل شائع ہوتی رہی۔ ۱۸۱۹ء میں ''دیوانِ مغرب'' شائع کیا جس پر فارسی شاعری اور حافظ کی غزل کا گہرا اثر ہے۔ یہ زمانہ گوئٹے کی شاعرانہ تخلیقات کا بہترین زمانہ ہے۔ ۱۸۳۱ء کے آخری دنوں میں اس نے فاؤسٹ کے دوسرے حصے کی آخری سطریں لکھیں اور طنزیہ بے نیازی سے کہا کہ یہ آنے والی نسلوں کے ان نقادوں کی میراث ہے جو اس کے نقائص اور کمزوریاں دریافت کریں گے۔ فاؤسٹ کا دوسرا حصہ اس کے مرنے کے بعد شائع ہوا۔ ۲۲ مارچ ۱۸۳۲ء میں ۸۲ سال اور سات ماہ کی عمر میں یہ لافانی مصنف فانی انسانوں کی طرح مر گیا۔

اس نے جو کچھ لکھا وہ ایک انسان کا کام نہیں تھا۔ صرف سائنس کے بارے میں اس کی تحقیقات چودہ جلدوں میں شائع ہوئی ہیں۔ اس کی کل تصانیف ''ویمر ایڈیشن'' کے نام سے ۱۴۰ جلدوں میں شائع ہو چکی ہیں۔ گوئٹے کا تخلیقی عمل آخر عمر تک زندہ و جاری رہا۔ وہ ارتقا کرتا رہا، بدلتا رہا اور تخلیق کرتا رہا۔ گوئٹے کو میتھیو آرنلڈ ہر دور کا سب سے بڑا نقاد کہتا ہے۔ گوئٹے کا رجحان کلاسیکی ہے مگر کلاسیکیت کو بھی وہ اپنے اعلیٰ ذوق اور زندگی کے تعلق سے دیکھنے پر زور دیتا ہے اور اسی زاویۂ نظر سے گوئٹے کو ہم میتھیو آرنلڈ کا پیشرو کہہ سکتے ہیں۔

میں نے اس کی مختلف تصانیف سے تین اقتباسات کا انتخاب کیا ہے۔ ایک میں وہ ناول اور ڈراما کے فرق پر روشنی ڈالتا ہے۔ دوسرے میں اس نے کلاسیکیت اور رومانیت کی وضاحت کی ہے اور تیسرے میں ارسطو کی بوطیقا کو موضوعِ بحث بنا کر اپنے دور کے مزاج کو اس میں شامل کیا ہے۔ گوئٹے کے بارے میں میتھو آرنلڈ لکھتا ہے کہ ''اب جب کہ زندگی اور دنیا بہت پیچیدہ چیز بن گئی ہے جدید شاعری کی تخلیق کے لیے ضروری ہے کہ تنقیدی شعور اور تنقیدی کاوش اس کے اندر موجود ہو ورنہ وہ تخلیق بذاتِ خود سطحی اور بے وقعت ہوگی۔ اسی لیے بائرن کی شاعری میں ہمیشہ زندہ رہنے کی قوت کم نظر آتی ہے اور اس کے برخلاف گوئٹے کی شاعری میں یہ قوت اسی وجہ سے زیادہ ہے۔ بائرن اور گوئٹے دونوں میں تخلیقی صلاحیت بہت اعلیٰ درجے کی تھی لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ

گوئٹے کی ذہنی تربیت تنقیدی کاوش اور تنقیدی شعور کے ذریعے ہوئی اور اس شعور نے اس کے سامنے نئے آسمان اور نئے اُفق کھول دیئے۔ یہ چیزیں شاعری کے بنیادی لوازمات اور شاعری کے بنیادی موضوعات ہیں اور گوئٹے بائرن سے کہیں زیادہ ان کا گہرا شعور رکھتا ہے''۔ گوئٹے کے اسی گہرے تنقیدی شعور کی وجہ سے اس کا تخلیقی عمل آخر عمر تک ترقی کرتا رہا اور اسی تنقیدی شعور کا اندازہ آپ ان تراجم سے بھی لگا سکیں گے، جنہیں آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے۔



گوئٹے

ناول اور ڈراما
(۱۷۹۵ء)

ڈراما اور ناول دونوں میں ہمیں انسانی فطرت اور انسانی عمل دکھائی دیتے ہیں۔ اس قسم کے افسانوی ادب (Fiction) میں صرف یہی ظاہری فرق نہیں ہے کہ ایک میں کرداروں کو بات چیت کرتے ہوئے دکھایا جاتا ہے اور دوسرے میں ان کی سوانح اور تاریخ بیان کی جاتی ہے۔ بدقسمتی سے بہت سے ڈرامے ناول ہوتے ہیں جو مکالموں سے چلتے ہیں۔ اور ایک ایسا ڈراما لکھنا بھی ناممکن نہیں ہے جو خطوں کے ذریعے ترتیب دیا گیا ہو۔

لیکن ناول میں ''جذبات'' اور ''واقعات'' پیش کیے جاتے ہیں۔ ڈراما میں ''کردار'' اور ''کارنامے'' پیش کیے جاتے ہیں۔ ناول آہستہ آہستہ آگے بڑھتا ہے اور ہیرو کے جذبات، کسی نہ کسی ذریعے سے، مکمل چیز کے کھل کر سامنے آنے اور اختتام تک پہنچنے کے رجحان کو روکتے رہتے ہیں۔ برخلاف اس کے ڈرامے میں تیز رفتاری ہوتی ہے اور ہیرو کے کردار کا انجام تک پہنچنا لازمی ہوتا ہے۔ ڈراما رُکتا نہیں ہے بلکہ اسے روکا جاتا ہے۔ ناول کا ہیرو دکھ اٹھاتا اور مصیبتیں جھیلتا ہے اور اسے کم از کم بہت زیادہ عملی نہیں ہونا چاہئے۔ ڈرامائی ہیرو سے ہم عمل، سرگرمی اور کارناموں کی توقع رکھتے ہیں۔ گرانڈیسن، کلیریسا، پمیلا، وکار اوف ویک فیلڈ، ٹوم جونس، اگر دکھ جھیلتے ہوئے انسان نہیں ہیں تو وہ سست رفتار اور پیچھے کی طرف جاتے ہوئے انسان ضرور ہیں اور سارے واقعات کسی نہ کسی طرح ان کے جذبات سے ابھرتے اور پیدا ہوتے ہیں۔ ڈرامے میں ہیرو سوائے اپنے کسی کو ابھرنے نہیں دیتا۔ وہ ہر چیز پر حاوی ہوتا ہے اور اپنے راستے کے تمام رخنوں کو دور کرتا ہے اور اگر وہ ایسا نہیں کرتا تو پھر خود ان کے نیچے دب کر رہ جاتا ہے۔

ہمارے دوستوں کی یہ رائے تھی کہ ناول میں ''اتفاق'' کو بھی کچھ نہ کچھ جگہ ضرور ملنی چاہئے لیکن ساتھ ساتھ ''یہ اتفاقات'' ہمیشہ کردار کے جذبات ہی سے پیدا ہوں اور آگے بڑھیں۔

برخلاف اس کے ''تقدیر'' جو ظاہرہ، طور پر غیر مربوط حالات کی مدد سے کرداروں کو آگے بڑھاتی جاتی ہے اور ان کی مرضی کے بغیر ایک اَن دیکھی تباہی میں پھنسا دیتی ہے۔ صرف ڈرامے میں جگہ پا سکتی ہے۔ ''اتفاق'' سے دردناک صورتِ حال تو پیدا ہوسکتی ہے لیکن ''المناک'' صورت حال پیدا نہیں ہوسکتی۔ برخلاف اس کے ''تقدیر'' کو ہمیشہ ہولناک ہونا چاہیے اور وہ اس وقت حد درجہ المناک بھی ہوجاتی ہے، جب وہ ایک مجرم اور ساتھ ساتھ ایک بے گناہ کو بھی، جو اس سے بالکل غیر متعلق تھا، تباہی کے گڑھے میں دھکیل دیتی ہے۔

ان نتائج نے انہیں ہیملٹ اور اس کی خصوصیات کی طرف رجوع کیا۔ اس کے بارے میں یہ کہا گیا کہ یہاں ہیرو ''کردار'' سے زیادہ ''جذبات'' کا اظہار کرتا ہے۔ واقعات ہی اسے آگے بڑھاتے ہیں اور اسی لیے اس ڈرامے میں کسی حد تک ناول کا سا پھیلاؤ ہے۔ لیکن چونکہ بنیادی طور پر ''تقدیر'' اس کی تشکیل کرتی ہے اور چونکہ اس کا قصہ ہولناک واقعہ سے شروع ہوتا ہے اور ہیرو مسلسل ایک ہولناک واقعہ کی طرف بڑھتا رہتا ہے، تو یہ ڈراما بہترین معنی میں ایک المیہ بن جاتا ہے اور اسی لیے اس کا انجام بھی المیہ کے سوا کچھ اور نہیں ہوسکتا۔



گوئٹے

کلاسیکیت اور رومانیت

(۱۸۳۶ء-۱۸۴۸ء)

میرے ذہن میں ایک نیا فقرہ آیا ہے جو اس بات کی اچھی طرح تشریح کرتا ہے۔ میں کلاسیک کو ''صحت مند'' اور رومانی کو ''مریضانہ یا بیمار'' کے نام سے موسوم کرتا ہوں۔ ان معنی میں ''نیبل انگ جن لیڈ'' اسی طرح کلاسیک کہی جاسکتی ہے جس طرح ہم ''ایلیڈ'' کو کلاسیک کہتے ہیں۔ کیونکہ یہ دونوں تصانیف صحت مند، موثر اور پُر زور ہیں۔ ہماری جدید ترین تصانیف زیادہ تر رومانی ہیں۔ اس لیے نہیں کہ وہ نئی ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ کمزور، افسردہ اور بیمار ہیں۔ کسی قدیم تصنیف کو صرف اس لیے کلاسیک نہیں کہا جاسکتا کہ وہ قدیم ہے بلکہ اس لیے کہ وہ مضبوط و مستحکم، تازہ، پرمسرت اور صحت مندانہ ہے۔ اگر ہم کلاسیکیت اور رومانیت میں اس طرح فرق کریں تو ہمیں اپنا راستہ صاف نظر آسکے گا۔



گوئٹے

ارسطو کی بوطیقا کا تتمہ

(۱۸۲۷ء)

ہر وہ شخص جسے فن شاعری کے نظریے سے عام طور پر اور ٹریجیڈی سے خاص طور پر دلچسپی ہے، اسے ارسطو کی تصنیف ''بوطیقا'' کا وہ حصہ یاد ہوگا جس نے شارحین کو اتنا پریشان کیا ہے کہ وہ آج تک اس کے صحیح معنی کے بارے میں متفق نہیں ہو سکے ہیں۔ یہ عظیم مصنف ٹریجیڈی کے گہرے مطالعے سے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ٹریجیڈی کا کام یہ ہے کہ وہ دل ہلا دینے والے عمل اور واقعات سے ترس اور خوف کے جذبات ابھارے اور ان نام نہاد جذبات سے تماشائیوں کی روح کا تزکیہ (کیتھارسس) کر دے۔

میں ''بوطیقا'' کے اس حصے کا ترجمہ پیش کرتا ہوں جس سے میرے خیالات کا بہتر طور پر اظہار ہو سکتا ہے۔ ارسطو لکھتا ہے کہ ''ٹریجیڈی با معنی اور بھرپور عمل کی نقل ہے۔ جس کی مقررہ وسعت ہوتی ہے اور جو مخصوص کرداروں کے ذریعے دلچسپ زبان میں پیش کی جاتی ہے اور جس میں ہر کردار اپنا مخصوص کام کرتا ہے۔ اس میں کوئی ایک شخص ساری بات کو افسانے کی طرح بیان نہیں کر دیتا۔ لیکن ترس اور خوف کے جذبات ابھار کر ڈراما کچھ وقفے کے بعد ان جذبات میں توازن پیدا کر کے ختم ہو جاتا ہے''۔

میرا خیال ہے کہ اس ترجمے سے میں نے عبارت کے اس ابہام کو دور کر دیا ہے جو اس سے اب تک منسوب کیا جاتا رہا ہے۔ اب میں اس میں اتنا اضافہ اور کرتا ہوں۔ کیا ارسطو، کیونکہ درحقیقت وہ محض ٹریجیڈی کی تکنیک کی بات کرتا ہے، اپنے مقصد کی طرف اشارہ کرنے میں ٹریجیڈی کے اثر کا بھی خیال رکھتا ہے اور خاص طور پر اس بعید اثر کا، جو ٹریجیڈی میں تماشائیوں پر ڈالتی ہوگی؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ہرگز نہیں۔ وہ اس بات کا واضح طور پر اظہار کرتا ہے کہ جب ٹریجیڈی عمل در عمل کے ذریعے خوف اور ترس کے جذبات اُبھار چکتی ہے تو اسے اسٹیج پر ہی اس طور پر اپنے انجام کو

پہنچ جانا چاہئے ان جذبات میں ایک توازن اور ہم آہنگی پیدا ہو جائے۔

کیتھارسس (تزکیہ) کے ذریعے وہ اسی متوازن نقطۂ عروج پر پہنچ جانا چاہتا ہے جو ہر ڈرامے کے لیے بنیادی اور لازمی چیز ہے اور حقیقت میں ساری شاعرانہ تصانیف کے لیے بھی ضروری ہے۔ ٹریجیڈی میں یہ بات انسانی ایثار سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بات کسی ہمدرد دیوتا یا پھر اس کے قائم مقام کی مداخلت سے بھی حاصل ہو سکتی ہے جیسا کہ ہمیں ابراہیم اور اگامم نن کے سلسلے میں نظر آتی ہے۔ غرض کہ ٹریجیڈی کے لیے اگر وہ مکمل شاعرانہ تصنیف ہے، کوئی نہ کوئی سمجھوتا، کوئی نہ کوئی حل ڈرامے کے انجام کے لیے ضروری ہے۔ یہ حل اگر ایک خاطر خواہ اور پسندیدہ نتیجے سے حاصل ہوا ہے تو اس سے ایک معمولی اوسط درجے کا فن پیدا ہوگا جیسا کہ ہمیں السسٹس کی واپسی میں ملتا ہے۔ برخلاف اس کے کامیڈی میں تمام مشکلات کو حل کرنے کے لیے، جو ظاہر ہے کہ خوف اور ترس کے سلسلے میں کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتیں، ''شادی'' دکھائی جاتی ہے جس سے زندگی کا بھرپور انجام پیش نہیں کیا جا سکتا، لیکن پھر بھی وہ اہم اور سنجیدہ نقش چھوڑتی ہے۔ کوئی شخص مرنا نہیں چاہتا بلکہ ہر شخص شادی کرنا چاہتا ہے اور یہیں افادیت پسند جمالیات کے نقطۂ نظر سے، نیم مزاحیہ، نیم سنجیدہ، ٹریجیڈی اور کامیڈی کے درمیان فرق سامنے آتا ہے۔

جو کوئی بھی تہذیب نفس کے اخلاقی اور روحانی راستے پر چلتا ہے اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ ٹریجیڈیاں اور المیہ قصے ذہن کو تسکین نہیں دیتے بلکہ روح و قلب کو اضطراب و بے قراری کے عالم میں لے جاتے ہیں اور ذہن میں بے یقینی اور پراگندگی پیدا کرتے ہیں۔ نوجوان چونکہ اس کیفیت کو دل سے پسند کرتے ہیں اسی لیے وہ ایسی چیزوں میں گہری دلچسپی لیتے ہیں۔

ہم نے جو کچھ شروع میں کہا تھا اسے پھر دُہراتے ہیں۔ ہم نے کہا تھا کہ ارسطو ٹریجیڈی کی تکنیک کی بات کرتا ہے کیونکہ اسے اپنا مقصد بنا کر شاعر مخصوص طریقے سے، ایک ایسی چیز تخلیق کر سکتا ہے جو واقعی دلکش بھی ہو، اور سننے اور دیکھنے کے قابل بھی۔

اگر شاعر نے، اہم مسائل اٹھا کر اور قرینے سے ان کا حل پیش کر کے اپنا فرض پورا کر دیا ہے تو اس صورت میں یہی عمل دیکھنے والے کے ذہن میں بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ پیچیدگی اسے الجھائے گی، مسائل کا حل اس میں شعور و آگہی بھی پیدا کرے گا، لیکن جب وہ گھر لوٹے گا تو پہلے سے بہتر انسان بن کر نہیں لوٹے گا۔ برخلاف اس کے، اگر وہ غور و خوص کا عادی ہے، تو وہ اس بات پر خود سے الجھے گا کہ گھر پہنچ کر وہ اتنا ہی نکما، اتنا ہی شدت پسند، اتنا ہی کمزور، ویسے ہی محبت کے قابل یا محبت کا

نا اہل رہتا ہے جیسا کہ وہ پہلے تھا۔ اس لیے ہمارا خیال ہے کہ ہم نے اس سلسلے میں جو کچھ کہا جا سکتا ہے کہہ دیا ہے تاوقتے کہ یہ بات تحقیق و تفتیش سے اور زیادہ واضح نہ ہو جائے۔





کولرج

(Colridge)

A man's as old as he's feeling. A woman as old as she looks.

....

A mother is a mother still, The holiest thing alive.

....

As I live and am a man, this is an unexaggerated tale - my dreams become the substances of my life.

(Colridge)

کولرج

(۱۷۷۲ء-۱۸۳۴ء)

سیمول ٹیلر کولرج ۱۷۷۲ء میں ڈیون شائر میں پیدا ہوا۔ اس کا باپ وہاں کے مقامی گرامر اسکول میں ماسٹر تھا اور اپنی بُردباری، حلم اور علم کے باعث احترام کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ باپ کی وفات کے بعد ۱۷۸۱ء میں کولرج کرائسٹ ہسپتال میں ایک خیراتی طالب علم کی حیثیت سے بھیج دیا گیا۔ یہاں وہ آٹھ سال تک رہا۔ ۱۷۹۳ء میں وہ جیسس کالج کیمبرج میں داخل ہوا اور اپنا زیادہ وقت مختلف موضوعات پر کتابیں پڑھنے پر صَرف کیا۔ گفتگو کرنے کا سلیقہ اسے فطرت سے ودیعت ہوا تھا۔ وہ ایسے سلیقے سے گفتگو کرتا تھا کہ اپنی علمیت اور خوش گفتاری کی وجہ ہی سے سارے کیمبرج میں مشہور ہو گیا۔ ۱۷۹۴ء میں رابرٹ ساوَتھے سے اس کی ملاقات ہوئی اور دونوں نے مل کر امریکہ کے لیے ایک ''مثالی منصوبہ'' Pantisocracy پیش کیا۔ اسی سال بغیر ڈگری لیے کولرج نے کیمبرج کو خیر باد کہہ دیا۔ ۱۷۹۵ء میں ساوَتھے کی سالی، سارا فریکر سے اس کی شادی ہوئی۔ ۱۷۹۶ء میں ''واچ مین'' کے نام سے ایک رسالہ جاری کیا اور اسی سال اس کا پہلا مجموعۂ کلام ''Poems on various occasions'' کے نام سے شائع ہوا۔ ۱۷۹۷ء میں ولیم ورڈسورتھ اور اس کی بہن ڈوروتھی کولرج کے پڑوس میں آ بسے۔ یہاں ان دونوں کے درمیان تبالۂ خیال ہوا اور ۱۷۹۸ء میں دونوں نے مل کر ''لیریکل بیلیڈز'' کے نام سے ایک ''مجموعہ'' شائع کیا۔ کولرج کی مشہور نظم ''این شی اینٹ میرینر'' (Ancient Mariner) پہلی بار اسی مجموعہ میں شائع ہوئی۔ ۱۷۹۹ء-۱۸۰۰ء میں وہ جرمنی میں رہا جہاں اس نے شلر کے Wallenstein کا انگریزی میں ترجمہ کیا۔ جرمنی سے واپسی پر وہ ساوَتھے کے قریب ''لیک کنٹری'' میں رہنے لگا۔ اسی زمانے میں اس نے اپنی بہترین شاعری تخلیق کی جس میں ''کرسٹابیل ۲''، ''ڈیجیکشن: این اوڈ''، ''دی پینس اوف سلیپ'' وغیرہ کے

نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ۱۸۰۲ء میں اسے افیم کھانے کی عادت پڑ گئی اور اس کی صحت خراب رہنے لگی۔ تبدیلی آب و ہوا کے لیے ۵۔۱۸۰۴ء میں وہ مالٹا میں رہا لیکن اس عادت کی وجہ سے اس کی صحت ٹھیک نہ ہو سکی۔ انگلستان واپس آ کر اس نے ادب کے بارے میں کئی لیکچر دیے۔ ۱۸۰۹ء میں ''فرینڈ'' کے نام سے دوسرا رسالہ نکالا مگر اسے بھی جلد بند کر دینا پڑا۔ ۱۸۱۱ء میں اس نے شیکسپیئر پر لیکچر دیے۔ ۱۸۱۳ء میں اس کا ڈراما ''ریمورس'' (Remorse) لندن میں کامیابی کے ساتھ پیش ہوا۔ افیم کی عادت نے اسے اتنا تباہ کر دیا تھا اور وہ خود اتنا عاجز آ چکا تھا کہ ۱۸۱۶ء میں مستقلاً ڈاکٹر جیمس گلمین کے پاس ہائی گیٹ میں اٹھ آیا۔ ۱۸۱۶ء میں اس کی مشہور نظم ''کبلا خاں'' شائع ہوئی۔ ۱۸۱۷ء میں اس کا ایک اور مجموعہ کلام Sybilline Leaves شائع ہوا اور اسی سال اس کی مشہورِ زمانہ تصنیف ''بایوگرافیا لٹریریا'' شائع ہوئی۔ ۱۸۱۸ء میں اس نے لیکچروں کا ایک اور سلسلہ دیا جس کا موضوع تھا: ''تخیلی کاموں کو جانچنے کے اصول''۔ ۱۸۲۵ء میں ''ایڈس ٹو ری فلیکسن'' اور ۱۸۳۰ء میں ''این ایسے اون چرچ اینڈ اسٹیٹ'' شائع ہوا۔ ۱۸۳۴ء میں وہ مر گیا۔ اس کے مرنے کے بعد اس کی بیٹی اور بھتیجے نے اس کے کئی مجموعے مرتب کیے جن کے نام یہ ہیں: Literary Remains چار جلدوں میں، ۱۸۳۶ء - ۱۸۳۹ء میں، Specimen on the Table Talk دو جلدوں میں، ۱۸۳۵ء میں Confessions of an Enquiring Spirit ۱۸۴۰ء میں۔

یہ داستانِ حیات اُس شخص کی ہے جس نے انگریزی ادب کی فکر میں ایک نئے رُخ کا اضافہ کیا اور رومانی تحریک کو ایک نئی توانائی عطا کر کے خود اس کا فلسفی بن نقاد و راہنما بن گیا۔ یہ بات واضح رہے کہ تنقید کا ایک نیا باب ورڈ سورتھ کی ''تمہید'' (Preface) سے کھلتا ہے اور اُس تنقید کا آغاز ہوتا ہے جو قدماء کے اصولوں سے آزاد ہے۔ ''تمہید'' کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ تمام اصطلاحیں، جو اب تک تنقید میں استعمال ہوتی آئی تھیں، یہاں استعمال نہیں ہوئی ہیں۔ اپنی جدت پسندی کے زور میں ورڈ سورتھ مہذب مدنی معاشرے کے بجائے دیہاتی زندگی کو مرکزِ توجہ بناتا ہے اور دیہاتیوں کی زبان کو معیار قرار دیتا ہے۔ وہ فن کے بجائے حقیقت پر اور شاعری میں جذبات پر زور دیتا ہے۔ اس کے خیالات پڑھ کر ایک طرف انتہا پسندی کا احساس ہوتا ہے اور دوسری طرف یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہاں ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہے۔ کولرج کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ ان خیالات کی ضروری تصحیح کر کے انہیں ایک نیا توازن دے کر قابلِ قبول بنا دیتا ہے۔ ''بایوگرافیا لٹریریا'' کو، جو کولرج کی سب سے اہم تنقیدی تصنیف ہے، اس نے ورڈ سورتھ کے نام ہی معنون کیا ہے۔

یہاں اس نے ورڈسورتھ سے اختلاف کیا ہے لیکن یہ اختلاف ایک ایسی دوستانہ ہمدردی کے ساتھ کیا ہے کہ اس طور پر اس نوعیت کا کام اس سے پہلے کسی نے نہیں کیا تھا۔ کولرج یہ طریقۂ کار اختیار کرتا ہے کہ پہلے ورڈسورتھ کے خیالات کی وضاحت کرتا ہے اور اس وضاحت کے دوران اسے ایک بلند مقام دیتا ہے۔ اس کے بعد وہ ان بنیادی امور پر بحث کرتا ہے جہاں اُسے ورڈسورتھ سے اختلاف ہے۔ اپنے ہمدردانہ تنقیدی رویے، اپنی جامعیت اور صلابتِ رائے کی وجہ سے یہ حصے تاریخ ادب میں کلاسیکل حیثیت اختیار کر گئے ہیں۔ اس اختلاف کی اہمیت دوہری ہے۔ ایک یہ کہ یہاں جو تنقیدی زبان استعمال کی گئی ہے وہ تنقیدی اسلوب کا مثالی نمونہ ہے اور دوسرے یہ کہ بحث کے دوران کولرج جس طور پر اصطلاحوں کے معنی متعین کرتا ہے وہ تنقیدی فکر میں ایک نئے باب کا اضافہ کرتے ہیں۔ تخیل (Imagination) اور واہمہ (Fancy)، شاعرانہ فطرت، زبان، اور جذبات و فن کے مسائل وہ اصول ہیں جو رومانی تنقید کی بنیاد بن جاتے ہیں۔

کولرج کے ہاں رومانی تنقید منطق اور روایت کے بجائے مابعد الطبیعیات سے کام لیتی ہے۔ وہ قدماء کی تعریفوں اور نظریات کے بجائے نئے سرے سے یہ سوال اٹھاتا ہے کہ شاعری کیا ہے؟ شاعر کی فطرت کیا ہونی چاہئے؟ شاعری کی زبان کیسی ہو اور ان سب کا جواب فلسفہ و نفسیات کی مدد سے دیتا ہے۔ اسی بحث میں ادب کی اہم ترین صفت ''تخیل'' قرار پاتی ہے۔ تخیل کے محرکات جذبات ہیں۔ نقاد کے لیے بھی قدماء کے اصولوں سے واقف ہونا ضروری نہیں رہتا بلکہ ایسا مذاقِ سخن پیدا کرنا ضروری ہو جاتا ہے جس کی مدد سے وہ اچھے اور بُرے میں امتیاز پیدا کر سکے۔ اس طرح رومانی تنقید تخلیق کرنے والے کی ذات میں اُتر کر فن پارہ کا مطالعہ کرتی ہے۔ کولرج سارے ادب و شعر کو، سارے نظامِ فکر کو اسی رُخ سے دیکھتا ہے۔ کولرج کی تنقید کی بنیادی صفت توازن اور صلابت رائے ہے اور یہی وجہ ہے کہ ''رومانی تنقید'' اپنے پورے نکھار اور صحت کے ساتھ کولرج کے ہاں نظر آتی ہے۔ یہاں رومانیت بیمار نہیں ہے۔ لیکن جب ذاتی رائے کا یہ اصول، عام آدمیوں اور کم پڑھے لکھے اور غیر متوازن لوگوں کے ہاتھ میں آیا تو مذاقِ سخن کا تصور ہوا ہو گیا اور ذاتی رائے کے اظہار نے تعصب کی عینک چڑھا لی اور ساری رومانی تنقید عدم توازن کی وجہ سے جذباتیت اور سنسنی خیزی کے گڑھے میں گر گئی۔ آج جو اخباروں اور رسالوں میں ذاتی رائے کے اظہار کو نقد و تبصرہ کا نام دیا جا رہا ہے یہ رومانی تنقید کی وہی ناجائز اولاد ہے جس نے تنقید کے سلسلۂ نسب کو فلسفہ و مذاق سے کاٹ کر اسے بیسوا بنا دیا ہے، جو کوٹھے پر بیٹھی ہر راہرو کو دعوتِ نظارہ دے رہی ہے۔ جو آئے، جیسا

آئے اس کے جسم کا بچھونا حاضر ہے۔ ہمارے دور میں آج بھی کولرج کی بحیثیت نقاد دائمی اہمیت ہے اور اس کی یہ حیثیت ہمیشہ باقی رہے گی۔

میں نے ''بایوگرافیا لٹریریا'' سے جن حصوں کا ترجمہ کیا ہے ان کے مطالعہ سے نہ صرف آپ کو رومانی تنقید کے مزاج کو سمجھنے میں مدد ملے گی بلکہ فکر و خیال کے نئے راستے بھی سامنے آئیں گے۔ اب میرے سامنے ایک طریقۂ کار تو یہ ہے کہ میں کولرج کے خیالات کا خلاصہ پیش کردوں تاکہ آپ اصل پڑھے بغیر کولرج کے بارے میں اپنی ادھوری، یک طرفہ رائے قائم کرلیں یا پھر یہ کروں کہ آپ کے راستے سے ہٹ جاؤں اور آپ سے کہوں کہ ان ترجموں کو پڑھ کر آپ براہ راست کولرج کے خیالات سے آگاہی حاصل کریں تاکہ آپ کا ذہن سوچنے کی طرف مائل ہو اور میرا خیال ہے کہ یہی طریقۂ کار بہتر ہے۔



کولرج

قوتِ تخیل

(۱۸۱۷ء)

تخیل میرے نزدیک یا تو بنیادی (Primary) ہوتا ہے یا ثانوی۔ بنیادی تخیل کو میں تمام انسانی ادراک اور زندہ قوت کا محرک سمجھتا ہوں۔ اور نفسِ محدود میں دائمی تخلیقی عمل کے لامحدود ''میں ہوں'' کی تکرار کی حیثیت رکھتا ہے۔ ثانوی تخیل کو میں اس کی صدائے بازگشت سمجھتا ہوں جو شعوری ارادے کے ساتھ ساتھ موجود ہوتا ہے، تاہم اپنی مخصوص قسم کی فعالیت میں بنیادی تخیل سے بعینہ مماثل ہوتا ہے۔ اور ان دونوں میں (یعنی بنیادی اور ثانوی تخیل میں) صرف درجے اور دائرۂ عمل کے طریقِ کار کا فرق ہوتا ہے۔ یہ گھلاتا ملاتا ہے، پھیلاتا بڑھاتا ہے اور بکھیرتا اڑاتا ہے تاکہ پھر سے تخلیقِ نو کر سکے۔ یا جہاں یہ طریق ناممکن ہو جاتا ہے، وہاں بھی ہر حالت میں اُسے کامل بنانے اور ربط و وحدت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر زندہ ہوتا ہے جیسے کہ تمام اشیاء (بحیثیت اشیاء) بنیادی طور پر بے حرکت اور جامد ہوتی ہیں۔

اس کے برخلاف قوتِ واہمہ (Fancy) کے پاس جامد اور متعین چیزوں کے سوا کچھ بھی نہیں ہوتا۔ قوتِ واہمہ ایک طرح کے حافظے کے سوا کچھ نہیں ہے جو زمان و مکان کے نظام سے آزاد ہوگئی ہے اور ارادہ کے تجربی کرشمے سے مل گئی ہے اور بدل گئی ہے، جس کا اظہار ہم لفظ ''انتخاب'' سے کرتے ہیں۔ لیکن اسی کے ساتھ عام حافظہ کی طرح وہ اپنا تمام تیار مواد قانونِ مناسبت (Law of Association) سے حاصل کرتی ہے۔

○○○

کولرج

رومانی شاعری
(۱۸۱۷ء)

اس زمانے میں جب میں اور ورڈسورتھ پڑوس میں رہتے تھے، زیادہ تر ہماری گفتگو شاعری کے دو اہم پہلوؤں پر مرکوز رہتی تھی۔ نیچر کی سچائی سے پورے طور پر ہمکنار رہ کر قاری کی ہمدردی کو ابھارنے کی قوت اور دوسرے تخیل کے رنگوں کے ترمیم و تبدل سے نئے پن کی دلچسپی پیدا کرنے کی قوت۔ وہ ایک دم سے پیدا ہو جانے والا حسن۔ جسے روشنی اور سائے کا اتفاقی امتزاج، چاندنی یا غروبِ آفتاب، ایک مانوس جانے بوجھے منظر پر پھیلا دیتا ہے۔ ہمیں ان دونوں قوتوں کو ملانے کی عملی حالت کی نمائندگی کرتا ہوا دکھائی دیا۔ یہ نیچر کی شاعری ہے۔ اس خیال سے یہ بات سامنے آئی کہ ان دو قسموں کی بہت سی نظمیں لکھی جا سکتی ہیں۔ ایک قسم میں واقعات اور کردار، ایک حد تک، مافوق الفطرت ہوں گے اور جو خوبی اور نزاکت پیدا کی جائے گی وہ ایسے جذبات کی ڈرامائی صداقت سے دلوں کو موہ لے گی جو اس قسم کی صورتِ حال میں قدرتی طور پر موجود ہوتے ہیں اور وہ حقیقی سمجھے جائیں گے۔ اور وہ ہر انسان کے لیے ان معنی میں حقیقی ہوں گے کہ ہر انسان نے کسی فریب یا توہم کے زیر اثر کسی نہ کسی وقت میں مافوق الفطرت چیزوں پر یقین ضرور کیا ہے۔ دوسرے قسم کے موضوع کے لیے عام زندگی سے رجوع کر کے وہاں سے مواد حاصل کیا جائے گا۔ کردار اور واقعات ایسے ہوں گے جو ہر گاؤں اور اس کے قرب و جوار میں ملتے ہیں جہاں کوئی سوچنے اور احساس رکھنے والا دماغ انہیں تلاش کرتا ہے یا جب وہ خود اس کے سامنے آ جاتے ہیں تو ان پر غور کرتا ہے۔

اس خیال کے زیر اثر ''لیریکل بیلیڈز'' کا منصوبہ وجود میں آیا۔ اس منصوبے کے تحت یہ طے پایا کہ میں ایسے کردار اور اشخاص کی تلاش پر توجہ دوں جو مافوق الفطرت ہوں یا کم از کم رومانی ضرور ہوں مگر انہیں اس طرح پیش کیا جائے کہ ہماری اندرونی فطرت سے ان میں ایک انسانی دلچسپی

اور سچائی کی شباہت پیدا ہو جائے تاکہ تخیل کی ان شعوری جھلکیوں سے ''بے عقیدگی'' کا وہ شعوری التوا پیدا ہو جائے جس سے شاعرانہ عقیدہ پیدا ہوتا ہے۔ برخلاف اس کے ورڈ سورتھ اپنی توجہ روزمرہ میں نئے پن کا حسن پیدا کرنے پر صرف کرے اور رسم و رواج میں ڈوبے ہوئے ذہن کو بیدار کر کے ایک ایسے احساس کو اُبھارے جو مافوق الفطرت سے مشابہت رکھتا ہو اور اسے، ہماری نگاہوں کے سامنے پھیلے ہوئے عجائباتِ دنیا اور ان کی دلآویزی کی طرف موڑ دے۔ یہ ایک ختم نہ ہونے والا خزانہ ہے مگر ہر وقت ہماری نگاہوں کے سامنے ہونے کی وجہ سے اور کچھ خود غرضانہ تردد میں پڑے رہنے کی وجہ سے، ہم آنکھیں ہونے کے باوجود، نہیں دیکھتے۔ کان ہونے کے باوجود نہیں سنتے اور دل رکھتے ہوئے بھی نہ محسوس کرتے ہیں اور نہ سمجھتے ہیں۔



کولرج

نظم اور شاعری
(۱۸۱۷ء)

ایک نظم میں وہی عناصر ہوتے ہیں جو ایک نثر پارے میں ہوتے ہیں۔ لہٰذا ان دونوں میں فرق ان عناصر کے مختلف نوعیت کے اتحاد اور میل سے پیدا ہوتا ہے اور مختلف مقاصد کے باعث ظہور میں آتا ہے۔ مقصد کے فرق کے مطابق ہی (ان عناصر کے) اتحاد اور میل کا فرق پیدا ہوگا۔ ممکن ہے کہ مقصد صرف یہ ہو کہ ایک مصنوعی ترتیب سے چند امور یا مشاہدات کو حافظے میں محفوظ کرنے اور یاد رکھنے کی سہولت بہم پہنچائی جائے۔ نتیجے کے طور پر اس اتحاد کو نظم کا نام اس لیے دیا جائے گا کہ یہ بحر و قافیہ یا دونوں سے مل کر بنی ہے اور اسی لیے نثر سے ممیّز ہے۔ ان معنی میں اس شعر کو بھی نظم کے ذیل میں لانا ہوگا:

لٹھے کو کھڑا کیا کھڑا ہے ہاتھی کو بڑا کیا بڑا ہے[۱]

اسی قسم اور قبیل کے بہت سے اشعار اور نظمیں ہیں۔ کیونکہ وزن اور آوازوں کی تکرار میں ایک خاص لطف ہوتا ہے اس لیے وہ تمام تحریریں، خواہ ان کا مواد کچھ بھی ہو، نظمیں ہی کہلائیں گی۔

اتنا تو ظاہری ''ہیئت'' کے بارے میں کہا جا سکتا ہے۔ مقصد اور مواد کے فرق سے ایک اور وجہ بھی سامنے آتی ہے۔ فوری مقصد سچائی کا ابلاغ ہو سکتا ہے۔ یہ سچائی خواہ مطلق اور قطعی ہو جیسی سائنسی تصانیف میں ہوتی ہے یا تجربہ میں آئے ہوئے اور رقم کیے ہوئے حقائق ہوں جیسے کہ تاریخ میں ہوتے ہیں۔ مقصد کے حصول کے نتیجے میں لطف تو حاصل ہو سکتا ہے اور وہ بھی اعلیٰ ترین اور انتہائی دائمی قسم کا۔ لیکن یہ بذاتِ خود فوری مقصد نہیں ہوتا۔ دوسری تصانیف میں لطف کے ابلاغ کو

---

[۱] کالرج نے یہ شعر دیا ہے:۔

Thirty Days Hath September   April,June and November

فوری مقصد قرار دیا جاسکتا ہے۔ اور حالانکہ سچائی، خواہ وہ ذہنی یا اخلاقی ہو، اساسی مقصد قرار پائے تاہم اس سے مصنف کے کردار کا فرق تو سامنے آئے گا لیکن اس طبقے کا فرق سامنے نہیں آئے گا جس سے وہ تصنیف متعلق ہے۔ معاشرے کی وہ حالت یقیناً بہت بڑی نعمت ہے جس میں فوری مقصد صحیح اور اُساسی مقصد کی گمراہی سے مات کھا جائے۔ جس میں طرز اور تمثال (امیجری) کی دلکشی و دلاویزی بھی اعلیٰ ترین تصانیف کو نفرت و حقارت سے نہ بچا سکیں۔

لیکن لطف کا ابلاغ ایک ایسی تصنیف کا بھی فوری مقصد ہوسکتا ہے جو بحر و قافیہ میں نہ لکھی گئی ہو اور وہ مقصد کمال خوبی کے ساتھ حاصل بھی کرلیا گیا ہو جیسے ناول یا رومانی داستانوں میں۔ کیا بحر کو، قافیہ یا بغیر قافیہ کے، ان میں شامل کر دینے سے وہ نظم کہلائی جاسکتی ہے؟ جواب یہ ہے کہ کوئی چیز بھی مستقل طور پر لطف بہم نہیں پہنچا سکتی جو اپنے وجود کے اندر اس امر کے اسباب نہیں رکھتی کہ وہ ایسی کیوں ہے اور اس کے برعکس کیوں نہیں ہے؟ اگر بحر کا اضافہ کیا جائے تو ضروری ہے کہ اس کے تمام دوسرے حصوں کو بھی اسی کے موافق بنایا جائے۔ وہ ایسے ہونے چاہئیں کہ ہر حصے کی طرف دائمی اور واضح توجہ کا جواز پیدا کرسکیں جو وزن اور آواز کی موزوں تکرار سے پیدا ہوتا ہے۔ لہٰذا آخری تعریف اس بحث سے یوں اخذ کی جاسکتی ہے کہ ایک نظم اس نوع کی تصنیف ہے جو سائنسی تصانیف سے ان معنی میں مختلف ہوتی ہے کہ اس کا فوری مقصد لطف بہم پہنچانا ہوتا ہے، سچائی بہم پہنچانا نہیں ہوتا۔ اور وہ تمام دوسری قسم کی تصانیف سے بھی اس طرح مختلف ہوتی ہے کہ وہ اپنے پورے وجود سے، کل سے ایسا لطف بہم پہنچاتی ہے جو مختلف حصوں سے الگ الگ پیدا ہوکر ایک اتحاد قائم کرتا ہے۔

اگر کوئی شخص پھر بھی، ایسی تصنیف کو، نظم کہنے پر مصر ہے، جس میں قافیہ یا بحر ہوں یا قافیہ اور بحر دونوں ہوں تو اس کی رائے پر بحث نہیں کروں گا۔ یہ امتیاز کم از کم مصنف کی نیت واضح کرنے کے لیے کافی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ مکمل نظم قصے کی حیثیت سے یا دلچسپ خیالات کے ایک سلسلے کی حیثیت سے بھی دلچسپ یا دلکش ہے تو میں یقیناً اسے بھی نظم کا موزوں جزو تسلیم کروں گا اور اسے ایک مزید صفت قرار دوں گا۔ لیکن اگر ایک حقیقی نظم کی تعریف درکار ہے تو میرا جواب یہ ہوگا کہ وہ نظم لازمی طور پر ایسی ہو جس کا ایک حصہ دوسرے حصے کو باہمی طور پر آگے بڑھا رہا ہو اور ایک حصہ دوسرے حصے کی وضاحت کر رہا ہو۔ اور سارے حصے اپنے تناسب کے اعتبار سے ہم آہنگ ہوں اور عروضی نظام کے مقصد اور معلوم اثرات کو آگے بڑھا رہے ہوں۔ ہر دور کے فلسفی نقاد تمام ممالک کے

نقادوں کے اس قطعی و آخری فیصلے سے متفق ہیں کہ اس نظم کو صحیح معنی میں نظم نہ کہا جائے جس میں ایک طرف پرزور مصرعے اور ابیات ہوں، جن میں سے ہر ایک (بیت اور مصرع) قاری کی توجہ اپنی ہی طرف مبذول کرا رہا ہو، اور اس طرح پورے متن سے خود کو الگ اور بے تعلق کر رہا ہو۔ حالانکہ الگ الگ مصرعوں یا ابیات کا بنیادی کام یہ ہے کہ وہ مل جل کر نظم کے مختلف حصوں کو ہم آہنگ کریں اور اپنی الگ اکائی نہ بنائیں۔ دوسری طرف ایسی ٹکڑے ٹکڑے نظم کو بھی، جس سے قاری جلدی سے، بغیر مختلف حصوں سے متاثر ہوئے، عام نتیجہ اخذ کر لیتا ہے، صحیح معنی میں نظم نہیں کہا جا سکتا۔ نظم کو ایسا ہونا چاہئے کہ وہ قاری کو ساتھ لے کر بڑھے۔ محض تجسس کے میکانکی محرکات یا مقصد تک جلدی سے پہنچ جانے کی مضطربانہ خواہش کے سہارے نہیں، بلکہ ذہن کی پرلطف سرگرمیوں کے ساتھ، خود سفر کی دلکشیوں میں محو ہو کر، سانپ کی چال کی طرح، جسے مصریوں نے قوت کی علامت قرار دیا، یا ہوا میں آواز کے گزرنے کی رفتار کی طرح، قاری قدم قدم پر ٹھہرتا ہے۔ پھر تھوڑا سا پیچھے کی طرف پلٹتا ہے اور اس پیچھے کی طرف حرکت کرنے سے وہ قوت حاصل کر لیتا ہے جو اسے پھر آگے کی طرف لے جاتی ہے......

لیکن اگر اس بات کو نظم کی تسلی بخش خصوصیت مان بھی لیا جائے تو بھی شاعری کی تعریف کرنے کی ضرورت باقی رہ جاتی ہے۔ افلاطون اور جرمی ٹیلر کی تحریریں اور برنیٹ کی تصنیف ''نظریۂ زمین'' (The Orasacra) اس بات کا ناقابلِ تردید ثبوت ہیں کہ اعلیٰ ترین شاعری بغیر بحر کے حتیٰ کہ نظم کی امتیازی صفات کے بغیر بھی وجود میں آ سکتی ہے۔ ''عیسایا'' کا پہلا باب (جو پوری کتاب کا بڑا حصہ ہے) انتہائی پُرزور معنی میں شاعری ہے۔ مگر یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ پیغمبر کا فوری مقصد سچائی کا اظہار نہیں بلکہ لطف کا اظہار تھا۔ مختصراً ہم لفظ شاعری کو کوئی معنی بھی دیں اس میں لازمی طور پر یہ بات شامل ہوگی کہ ایک نظم، خواہ وہ کتنی ہی چھوٹی یا بڑی ہو، ساری کی ساری شاعری نہیں ہو سکتی اور نہ اسے ہونا چاہئے۔ لیکن اگر ہمیں ہم آہنگی سے پیدا ہونے والا اتحاد پیدا کرنا ہے تو باقی حصوں کو بھی شاعری کے مطابق بنایا جانا چاہیے۔ اور یہ کام اس وقت تک بروئے کار نہیں لایا جا سکتا جب تک کہ شعوری انتخاب اور مصنوعی ترتیب سے کام نہ لیا جائے حالانکہ اسے بھی شاعری کی کوئی مخصوص صفت نہیں بلکہ ایک صفت کہا جائے گا۔ اور پھر یہ خصوصیت اس کے سوا کچھ اور نہیں ہو سکتی کہ شاعری کی زبان، نثر کی زبان کے مقابلے میں قاری کے اندر مسلسل اور لگاتار توجہ کو ابھار سکے، خواہ یہ زبان عام بول چال کی زبان ہو یا تحریری زبان ہو۔

شاعری کی ماہیت کے بارے میں خود میرے نتائج، قوتِ واہمہ اور تخیل کے ذیل میں پہلے بیان کیے جا چکے ہیں۔ شاعری کیا ہے؟ قریب قریب ایک ویسا ہی سوال ہے جیسا کہ یہ سوال، کہ شاعر کیا ہے؟ ایک کا جواب دوسرے کا جواب ہے۔ کیونکہ یہ ایک ایسا فرق ہے جو خود شاعرانہ فطرت (جینیس) کا نتیجہ ہے۔ شاعرانہ فطرت خود شاعر کے ذہن کے خیالات، جذبات اور تمثالوں کو سہارا دیتی ہے اور انہیں تبدیل کرتی رہتی ہے۔

شاعر، اپنے عالمِ کمال میں، انسان کی ساری روح کو حرکت میں لے آتا ہے۔ انسان کی ساری صلاحیتوں کو، ان کی اضافی قدر و قیمت اور منصب و رُتبہ کے مطابق، ایک دوسرے کے ماتحت لے آتا ہے۔ وہ ہم آہنگی اور اتحاد کی روح پیدا کرتا ہے کہ جو ایک کو دوسرے سے پیوستہ اور ایک جان کر دیتی ہے۔ یہ عمل وہ اس امتزاجی اور جادو بھری قوت کے ذریعے کرتا ہے جس کو ہم نے خاص طور پر ''تخیل'' کا نام دیا ہے۔ یہ قوت پہلے ارادہ اور تفہیم کے ذریعے عمل میں آتی ہے اور پھر ان کے ناگزیر اور اٹل کنٹرول، (حالانکہ یہ کنٹرول بہت دھیما اور چھپا ہوا ہوتا ہے) کے ذریعے متضاد یا بے ربط صفات کے درمیان توازن اور مفاہمت پیدا کر کے خود کو ظاہر کرتی ہے۔ جہاں یک رنگی، اختلاف کے ساتھ، عام، موجود و حقیقی کے ساتھ، خیال، تمثال کے ساتھ، فرد، نمائندہ کے ساتھ، ندرت و تازگی کا احساس، پرانے اور مانوس کے ساتھ، غیر معمولی جذبات کی کیفیت، معمولی کیفیت کے ساتھ، ہمیشہ زندہ اور مستقلاً قادر فیصلے، گہرے اور شدید جوش و احساس کے ساتھ مل جاتے ہیں۔ اور اس وقت بھی جب یہ قوت فطری اور مصنوعی کو ملا کر ہم آہنگ کرتی ہے، یہ فن کو نیچر کے، طرز کو مواد کے، شاعر سے ہماری عقیدت کو شاعری سے ہماری ہمدردی کے ماتحت رکھتی ہے۔

فی الحقیقت معاملہ فہمی و خوش مزاجی شاعرانہ جوہر کے جسم کا درجہ رکھتی ہے۔ قوت واہمہ اس کی آرائش ہے۔ حرکت اس کی زندگی ہے اور تخیل اس کی روح ہے، جو ہر جگہ موجود ہے اور ہر ایک کے اندر موجود ہے اور ان سب کو ملا کر ایک پُروقار اور ہوشمندانہ وحدت، کل کی تشکیل کرتی ہے۔

○○○

کولرج

شاعری کی زبان

(۱۸۱۷ء)

ورڈسورتھ کے نظریے سے میرے اپنے اختلافات اس مفروضے پر مبنی ہیں کہ شاعری کی مناسب زبان تمام تر وہ زبان ہے جو جائز مستثنیات کے ساتھ، حقیقی زندگی سے حاصل کی جائے اور جسے لوگ حقیقی زندگی میں بولتے ہیں یعنی وہ زبان جو اس وقت انسان کی فطری بات چیت میں نظر آتی ہے جب وہ فطری جذبات کے اثر میں ہوتے ہیں۔ میرا اعتراض یہ ہے کہ اول تو یہ اصول کچھ خاص اقسام کی شاعری پر ہی عائد ہوسکتا ہے۔ دوم یہ اصول ان اقسام کی شاعری پر بھی پورا نہیں اترتا، سوائے ان معنی میں جن سے کسی نے اب تک انکار نہیں کیا (جہاں تک مجھے معلوم ہے یا میں نے مطالعہ کیا ہے) اور آخر میں اس حد تک کہ جہاں تک یہ اصول قابل عمل ہو۔ لیکن اصول کی حیثیت سے یہ اگر نقصان دہ نہیں ہے تاہم بیکار ضرور ہے اور اسی لیے اس پر نہ عمل کرنے کی ضرورت ہے اور نہ اس پر عمل کیا جانا چاہئے۔ ورڈسورتھ اپنے قاری کو مطلع کرتا ہے کہ اس نے عام طور پر دہقانی اور پست زندگی کا انتخاب کیا ہے۔ لیکن یہ انتخاب اس نے کسی پستی یا دیہاتی پن کی وجہ سے نہیں کیا یا مشکوک اخلاقی اثر والی تفریح و مسرت پیدا کرنے کے لیے بھی نہیں کیا جسے اعلیٰ طبقے کے لوگ یا نہایت مہذب لوگ اکثر اوقات، اپنے سے پست لوگوں کی بات چیت اور اُن گھڑ بھونڈے طور طریقوں کی دلچسپ نقل کر کے حاصل کرتے ہیں۔ کیونکہ اس طرح جو تفریح و مسرت حاصل ہوتی ہے اس کے تین واضح اسباب ہوسکتے ہیں۔ ایک تو وہ ''فطری پن'' جس سے ان چیزوں کو پیش کیا گیا ہے۔ دوسرے ''ادائیگی'' کا وہ ظاہرہ فطری پن جو مصنف کے علم و کمال سے مل کر بڑھ جاتا ہے اور ایسی ''نقل'' (Imitation) بن جاتا ہے جو محض ''نقل'' (Copy) سے مختلف و ممتاز ہوتا ہے۔ تیسری وجہ قاری کے اندر پیدا ہونے والی برتری کے شعوری احساس میں ملتی ہے جو اس کے اور موضوع کے درمیان تضاد سے پیدا ہوتا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے اسی مقصد کے لیے زمانۂ قدیم میں

بادشاہ اور امراء اپنے دربار میں مسخروں اور احمقوں (لیکن اس روپ میں زیادہ تر ذہین اور ذکی لوگوں) کو مقرر کرتے تھے۔ لیکن ورڈسورتھ کے یہ مقاصد ہرگز نہیں تھے۔ اس نے پست اور دہقانی زندگی کا انتخاب اس لیے کیا کہ ''اس حالت میں دل کے بنیادی جذبات کو زیادہ بہتر زمین میسر آتی ہے جس میں وہ پختگی و بلوغ کو پہنچ سکتے ہیں۔ جہاں پر کم دباؤ ہوتا ہے اور جہاں وہ زیادہ صاف اور زیادہ پُرزور زبان میں اپنے جذبات کا اظہار کر سکتے ہیں۔ کیونکہ زندگی کی اس حالت میں ہمارے بنیادی احساسات زیادہ سادگی کی حالت میں ہوتے ہیں اور اس لیے زیادہ صحیح طور سے ان پر غور و فکر کیا جاسکتا ہے اور زیادہ پُر زور طریقے سے ان کو ادا کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ دیہاتی زندگی کے طور طریقے ان بنیادی احساسات کی کوکھ سے جنم لیتے ہیں اور دیہاتی پیشوں اور کاموں کی مخصوص نوعیت کی وجہ سے زیادہ آسانی سے سمجھے بھی جاسکتے ہیں اور زیادہ پائدار بھی ہوتے ہیں۔ اور آخر میں یہ کہ اس حالت میں انسان کے جذبات قدرت کی حسین اور دائمی صورتوں سے پیوستہ ہوتے ہیں''۔

یہ امر غور طلب ہے کہ صحت منداحساسات اور سوچنے والے ذہن کی تشکیل کے راستے میں منفی عوامل ایسے رخنے پیدا کر دیتے ہیں جو ان عوامل سے کم مہیب نہیں ہیں جو تحریف اور خبث کی ملاوٹ سے پیدا ہوتے ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ دیہاتی زندگی میں انسانی روح کے پھلنے پھولنے اور زندہ رہنے کے لیے چند بنیادی شرائط کا موجود ہونا ضروری ہے۔ ہر شخص دیہات کی زندگی یا دیہاتی مشقت میں پھل پھول نہیں سکتا۔ اگر تعلیم یا پیدائشی صلاحیت یا دونوں پہلے سے کسی شخص میں موجود ہیں تو اسی وقت نیچر کے تغیرات، اس کی شکل اور اس کے حادثات اسے متحرک کر سکتے ہیں۔ اگر کسی شخص کے پاس یہ چیزیں کافی نہیں ہیں تو اس شخص کا ذہن سکڑ جاتا ہے اور محرکات کے فقدان کی وجہ سے سخت ہو جاتا ہے اور انسان خود غرض، بوالہوس، کمینہ اور سخت دل ہو جاتا ہے۔ اگر میرا اپنا تجربہ خصوصیت کے ساتھ غلط نہیں ہے اور دیہات کے ان معزز پادریوں کا تجربہ غلط نہیں ہے، جن سے میں نے اس موضوع پر گفتگو کی ہے، تو جو نتائج سامنے آئے ہیں ان سے پست اور دیہاتی زندگی کے مفید اثرات کے بارے میں شبہ ہوتا ہے۔ برخلاف اس کے سوئٹزرلینڈ یا دوسرے ملکوں کے پہاڑی لوگوں کی اپنی زمین سے گہری وابستگی اور مبہم جویانہ جذبے کو دیکھتے ہوئے جو نتیجہ نکالا جاسکتا ہے وہ ایک قسم کی دیہاتی زندگی سے تعلق رکھتا ہے، عام دیہاتی زندگی سے نہیں۔ یا پھر ان سے مصنوعی شائستگی کے نہ ہونے کا پتا چلتا ہے۔ برخلاف اس کے یہ پہاڑی لوگ، جن کے طور طریقوں کی اس قدر مدح سرائی کی جاچکی ہے، وہ لوگ ہیں جو اپنے جیسے دوسرے ملکوں کے پہاڑیوں کے مقابلے

میں زیادہ تعلیم یافتہ اور مطالعے کے زیادہ شائق ہیں۔ لیکن جہاں یہ معاملہ نہیں ہے، جیسا کہ شمالی ویلز کے دیہاتیوں میں، تو وہاں یہ قدیم پہاڑ، اپنی ساری ہیبت ناکی اور شان وشکوہ کے باوجود، اندھے کے لیے تصویر اور بہرے کے لیے موسیقی کی طرح ہیں۔

میں اس معاملے پر اتنی بحث نہ کرتا مگر اصل نکتہ یہی ہے جس پر تمام رجحانات اس طرح جمع ہو جاتے ہیں گویا یہی اُن کا مرکز و ماخذ ہے (اس سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ میرا شاعرانہ عقیدہ ورڈسورتھ کے اس نظریہ سے، جس کا اظہار ''لیریکل بیلیڈز'' کی ''تمہید'' میں کیا گیا ہے، کہاں تک اور کس حد تک مختلف ہے) میں پورے یقین کے ساتھ ارسطو کے اصول پر عقیدہ رکھتا ہوں کہ شاعری بحیثیت شاعری بنیادی طور پر مثالی (Ideal) ہوتی ہے اور یہ کہ وہ تمام اتفاقات اور عارضی اوصاف کو خارج کرتی ہے اور ان سے احتراز کرتی ہے اور یہ کہ اس کے رتبے، کردار یا پیشے کی ظاہرہ انفرادیتیں کسی ایک طبقے کی نمائندہ ہونی چاہئیں اور یہ کہ شاعری کے اشخاص اپنے جیسے دوسرے انسانوں کی خصوصیات کے حامل اور اس طبقے کی مشترک صفات سے متصف ہونے چاہئیں۔ یہ صفات ایسی نہیں ہونی چاہئیں جو کسی ایک باصلاحیت فرد میں پائی جاسکتی ہوں بلکہ ایسی صفات، جو مخصوص حالت میں ایک ایسے ہی فرد میں سب سے زیادہ قرینِ قیاس ہوں۔ اگر میرے استدلال درست ہیں اور میرے نتائج واستخراج اصولی ہیں تو یہ صحیح ہے کہ تھیوکریٹس کے گڈریوں اور یونان کے عہدِ زریں کے شاعرانہ طرز میں کوئی فرق نہیں ہوسکتا۔

اس لیے اگر میں اس نظریہ پر شک کرنے کے لیے مجبور ہوں، جس کے مطابق کرداروں کو منتخب کرنے کا حکم لگایا ہے، تو اس جملے کو ماننے میں مجھے اور بھی پس وپیش ہے جو پچھلے حوالے کے فوراً بعد آتا ہے اور جسے میں عام اصول کے طور پر بھی تسلیم نہیں کرسکتا۔ وہ جملہ یہ ہے کہ ''ان لوگوں کی زبان بھی (یقیناً ان تمام بنیادی خامیوں اور ان تمام اسباب سے پاک کر کے جن سے ناپسندیدگی و بیزاری پیدا ہوتی ہے) اختیار کرلی گئی ہے کیونکہ یہ وہ لوگ ہیں جو ہر وقت ان بہترین اشیاء سے ہمکنار رہتے اور ابلاغ کرتے رہتے ہیں جن سے زبان کا بہترین حصہ اخذ کیا گیا ہے۔ اور کیونکہ وہ اپنے سماجی مقام اور اپنی سماجی زندگی کی یک رنگی وتنگ دامانی کی وجہ سے سماجی افتخار سے بری ہوتے ہیں اس لیے وہ احساسات اور تصورات کو سیدھی سادی غیر آرائشی زبان میں ادا کرتے ہیں''۔ اس بات کا میرے پاس یہ جواب ہے کہ ایک دیہاتی کی زبان جسے تمام صوبائی رنگ وابتذال سے (جیسا کہ ورڈسورتھ کہتا ہے) پاک کردیا گیا ہو اور جسے اس طرح بنا دیا گیا ہو کہ وہ اصولِ قواعد کے مطابق

ہوگئی ہو تو ایسی زبان کسی بھی معقول آدمی کی زبان سے، خواہ وہ آدمی کتنا ہی عالم یا کتنا ہی مہذب کیوں نہ ہو، ہرگز ہرگز مختلف نہیں ہوگی۔ اگر فرق ہوگا تو صرف یہ کہ وہ خیالات، جن کا ایک دیہاتی اظہار کرتا ہے، زیادہ محدود اور زیادہ غیر مربوط ہوتے ہیں۔ یہ بات اور بھی صاف ہوجاتی ہے اگر ہم ایک اور بات پر بھی غور کریں (جو یکساں اہمیت رکھتی ہے حالانکہ کم واضح ہے) کہ دیہاتی اپنی ذہنی صلاحیتوں کی اَدھوری نشو ونما اور اپنی کمتر درجے کی تربیت کی وجہ سے صرف الگ الگ اور غیر مربوط خیالات کا اظہار کرتے ہیں جن کا تعلق یا تو ان کے قلیل تجربے سے یا پھر ان کے روایتی عقائد سے ہوتا ہے۔ برخلاف ان کے ایک تعلیم یافتہ انسان، خصوصیت کے ساتھ، اشیاء کے درمیان ربط تلاش کرنے اور ان کو ادا کرنے کی کوشش کرتا ہے یا وہ مختلف تصورات کے درمیان ان اضافی رشتوں کو تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے جن سے کم وبیش عام قانون اخذ کیے جاتے ہیں۔ ایک ہوشمند انسان کے لیے تصورات و خیالات ہی بیش قیمت چیز ہیں خاص طور پر اس لیے کہ وہ ان اندرونی قوانین کو دریافت کرنے میں مدد کرتے ہیں جو دراصل اشیاء کے حقیقی وجود کا درجہ رکھتے ہیں، جو ان کے وجود کے طریق کار کا واحد حل ہیں اور جن کے علم وشعور پر ہمارا وقار اور ہماری قوت قائم ہے۔

اتنا ہی کم اتفاق میں (ورڈسورتھ کی) اس بات سے کرتا ہوں کہ ان اشیاء سے، جن سے دیہاتی کو ہر وقت سروکار رہتا ہے، زبان کا بہترین حصہ تشکیل پاتا ہے۔ کیونکہ اگر ایک شے سے سروکار رکھنے کے معنی ایسی واقفیت کے ہیں جس سے غور کرنے میں مدد ملے تو ایک اَن پڑھ دیہاتی کا مبلغ علم اور اس کا ذخیرۂ الفاظ بہت محدود ہوتا ہے۔ وہ صرف ان چند چیزوں اور طریق عمل کو انفرادیت بخش سکتا ہے جو اس کی جسمانی آسائش و آرام سے تعلق رکھتے ہیں۔ رہیں نیچر کی باقی چیزیں تو وہ ان کا اظہار چند مبہم اصطلاحات و الفاظ ہی کے ذریعے کر سکے گا۔ دوسرے یہ کہ میں اس بات سے بھی انکار کرتا ہوں کہ وہ الفاظ، بندشیں اور تراکیب، جو ان اشیاء سے اخذ کی جاتی ہیں، جن سے ایک دیہاتی مانوس ہوتا ہے، خواہ ان اشیاء کا اسے واضح علم ہو یا مبہم، صحیح معنی میں زبان کا بہترین نمونہ پیش کرتی ہیں۔ یہ بات قیاس کے ذریعے تسلیم کی جاسکتی ہے کہ بہت سے جنگلی جانور ایسے ہیں جن کی آوازیں ممیز و مخصوص ہوتی ہیں۔ ان مخصوص آوازوں کے ذریعے وہ ایک دوسرے سے ان چیزوں کے بارے میں اشارے کرتے ہیں جو ان کی خوراک، جائے پناہ اور حفاظت سے تعلق رکھتے ہیں۔ تاہم ہم ان آوازوں کے مجموعے کو زبان کہتے ہوئے پس وپیش کرتے ہیں۔ اصل میں زبان کا بہترین حصہ صحیح معنی میں بذات خود ذہن کے عمل پر غور کرنے سے وجود میں آتا ہے۔ یہ شعوری طور پر

اندرونی عوامل اور تخیل کے عمل و نتائج کو مستقل علامات کے ذریعہ تصرف میں لانے سے تشکیل پاتا ہے جس کے بڑے حصے کی اَن پڑھ لوگوں کے شعور میں کوئی جگہ نہیں ہوتی حالانکہ مہذب معاشرے میں، ان باتوں میں، جنہیں اَن پڑھ لوگوں نے مذہبی معلموں اور اعلیٰ و برتر لوگوں سے سنا ہے، نقل اور لاشعوری یادداشت کے فطری عمل کے ذریعے، وہ لوگ بھی اس فصل میں حصہ دار بن جاتے ہیں جسے نہ انہوں نے بویا ہے اور نہ کاٹا ہے۔ اگر ہم اپنے کسانوں میں روزمرہ بولے جانے والے فقروں کی تاریخ پر غور کریں تو اس شخص کو، جو پہلے سے اس حقیقت سے واقف نہیں ہے، اس بات پر ضرور تعجب ہوگا کہ ان میں بڑی تعداد ایسے فقروں کی ہے جو تین یا چار صدی پہلے، خصوصیت کے ساتھ، یونیورسٹیوں اور مدرسوں کی جاگیر تھے اور ''اصلاحات'' (Reformation) کے زمانے میں مدرسوں سے منبر تک پہنچے اور وہاں سے رفتہ رفتہ عام زندگی میں داخل ہو گئے۔ ہمارے انتہائی پُر جوش اور ذہین مبلغوں کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ یہ رہا ہے کہ وہ غیر مہذب قبائل کی زبان میں ایسے الفاظ تلاش کریں جن کی مدد سے وہ سیدھی سادی اخلاقی و ذہنی باتوں کو بیان کر سکیں۔ حالانکہ یہ قبائل ایسے ہی قدرتی فضا و ماحول میں رہتے ہیں جس میں ہمارے اپنے کسان رہتے ہیں بلکہ اکثر قبائل ہمارے اپنے دیہاتیوں سے زیادہ بہتر اور جاندار قدرتی ماحول میں رہتے ہیں۔ اس لیے جب مسٹر ورڈسورتھ کہتے ہیں کہ ''اس طرح ایک ایسی زبان (جس سے ان کی مراد دیہاتی زندگی کی وہ زبان ہے جو صوبائیت و ابتذال سے پاک کی جا چکی ہو) جو بار بار کے تجربے اور باقاعدہ احساسات کی کوکھ سے جنم لیتی ہے، اس زبان کے مقابلے میں زیادہ مستقل اور بہت زیادہ فلسفیانہ زبان ہوتی ہے جسے شعرائے کرام اس زبان کے بجائے استعمال کرتے ہیں اور جو یہ سمجھتے ہیں کہ وہ اس طرح، اسی تناسب سے، نہ صرف خود کو بلکہ اپنے فن کو بھی عزت بخش رہے ہیں جس تناسب سے وہ اظہار کی من مانی عادتوں میں ملوث ہوتے ہیں''۔ مسٹر ورڈسورتھ کی اس بات کا جواب یہ دیا جا سکتا ہے کہ وہ زبان، جو ان کی نظر میں ہے، دیہاتیوں سے منسوب ہونے کا اس سے زیادہ حق نہیں رکھتی جتنا خود ہوکر، بیکن، ٹوم براؤن اور سر روجر کا اسلوب اس سے منسوب کیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ اگر وہ صفات، جو ہر ایک کے ساتھ مخصوص ہیں، نکال دی جائیں تو نتیجہ ایک ہی نکلے گا۔ علاوہ ازیں وہ شاعر، جو منطقی طرزِ ادا اختیار کرتا ہے یا ایک ایسا اسلوب اختیار کرتا ہے جو بے بنیاد جدت پسندی اور نئے پن کے ذریعے پست اور استعجاب کی بدلتی ہوئی مسرت کو ابھارنے کے لیے موزوں ہے تو وہ حماقت اور خود بینی کی زبان، دیہاتیوں کی زبان کی جگہ نہیں، بلکہ خوش مزاجی اور فطری احساس کی زبان کی جگہ رکھ

دیتا ہے۔

یہاں یہ بات میں قاری کو یاد دلانے کی اجازت چاہتا ہوں کہ میری بحث ان امور سے متعلق ہے جو ورڈسورتھ کے ان فقروں سے پیدا ہوئے ہیں۔ ''انسان کی حقیقی زبان کا انتخاب''، ''ان لوگوں کی زبان کی (یعنی پست اور دیہاتی زندگی بسر کرنے والوں کی زبان کی) میں خود نقل کروں اور جہاں تک ممکن ہو انہی لوگوں کی زبان اپنا لوں''۔ ''نثر کی زبان اور شعر کی زبان میں نہ کوئی بنیادی فرق ہے اور نہ ہو سکتا ہے''۔ خصوصیت کے ساتھ انہی باتوں کے خلاف میرا استدلال چلے گا۔

سب سے پہلے میں لفظ ''حقیقی'' کے استعمال اور اس کے ذو معنی، مبہم اور گول مول مفہوم پر ہی اعتراض کرتا ہوں۔ ہر شخص کی زبان اس کے علم کی وسعت، اس کی صلاحیتوں کی قوت اور اس کے احساسات کی گہرائی یا ذکاوت کے اعتبار سے مختلف ہوتی ہے۔ ایک یہ کہ ہر شخص کی زبان کی اپنی انفرادی صفات ہوتی ہیں۔ دوسرے یہ کہ ہر شخص کی زبان میں اس طبقے کی مشترک صفات بھی شامل ہوتی ہیں جس سے وہ تعلق رکھتا ہے اور تیسرے یہ کہ آفاقی استعمال و نوعیت کے الفاظ اور تراکیب ہوتی ہیں۔ ہوکر، بیکن، بشپ ٹیلر اور برک کی زبان علماء کے طبقے کی مشترک زبان سے صرف ان معنی میں مختلف ہے کہ ان کے پاس خیالات کی کثرت و ندرت ہے جن کا وہ اظہار کرتے ہیں۔ اگر ''جن سنڈنی کی زبان اس زبان سے بالکل مختلف نہیں ہے جسے اعلیٰ تعلیم یافتہ مہذب انسان لکھنے کا خواہش مند ہوگا اور (بے ساختگی اور کم مربوط خیالات کی رَو کا لحاظ رکھتے ہوئے کہ جو بات چیت میں قدرتی اور مناسب ہے) ایسی ہی زبان بولنے کا خواہش مند بھی ہوگا۔ ان دونوں میں سے کسی کی بھی زبان، مہذب سماج کی عام زبان سے اتنی مختلف نہیں ہے جتنی ورڈسورتھ کی سب سے زیادہ سادہ و سہل تصنیف کی زبان عام دیہاتی کی زبان سے مختلف ہے۔ لہٰذا ''حقیقی'' کے بجائے اسے ''معمولی'' یا ''عام ابلاغ کی زبان'' کہنا چاہئے۔ اور یہ زبان، جیسا کہ ہم نے بتایا ہے، پست اور دیہاتی زندگی کی زبان اور فقروں میں بھی اسی قدر موجود ہے جتنی کسی اور طبقے کی زبان میں۔ ہر ایک کی زبان کی مخصوص و منفرد صفات کو الگ کر دیجئے اور نتیجہ ایک سا نکلے گا۔ اور یقیناً زبان میں وہ تنسیخ و ترمیم، جو کسی بھی قسم کی نظم میں (ڈرامے وغیرہ کو چھوڑ کر) استعمال کرنے سے پہلے، دیہاتیوں کی زبان میں کی جائے گی اتنی زیادہ اور اتنی وقیع ہوگی جتنی خود تاجروں اور صنعت کاروں کی زبان میں، اسے کسی نظم میں استعمال کرنے سے پہلے، کرنی پڑے گی۔ اس بات کا ذکر کرنا ضروری نہیں ہے کہ وہ زبان،

جس کی ورڈ سورتھ حد درجہ تعریف کرتے ہیں، نہ صرف ہر تحصیل میں بلکہ ہر گاؤں میں پادری کے کردار اور مدرسوں کے موجود ہونے یا نہ ہونے کے لحاظ سے مختلف ہو جاتی ہے یا شاید اس لحاظ سے مختلف ہو جاتی ہے کہ وہاں آبکاری والے، تحصیلدار اور پر جوش سیاست داں موجود ہیں یا نہیں اور آیا یہ لوگ ہفتہ وار اخبار بھی پڑھتے ہیں یا نہیں۔ جیسا کہ دانتے نے کہا ہے کہ ہر ملک کی عام بولی ہر جگہ الگ الگ ٹکڑوں میں پائی جاتی ہے اور کہیں بھی مکمل حالت میں، ایک وحدت یا اکائی کی شکل میں، نہیں ملتی۔

نہ یہ معاملہ ''جذباتی حالت میں'' کے الفاظ سے زیادہ وقیع یا موزوں ہو جاتا ہے۔ کیونکہ ایک شخص کے الفاظ کی نوعیت، جب کہ وہ شدید خوشی، غم یا غصے کی حالت میں ہو، لازمی طور پر عام حقائق کے ان تصورات اور ان کو ادا کرنے والے ان الفاظ پر مبنی ہوگی، جو پہلے سے اس کے دماغ میں جمع ہیں۔ کیونکہ جذبے کی صفت تخلیق کرنا نہیں ہے بلکہ (ذہنی) سرگرمیوں اور رفتار کو تیز کر دینا ہے۔ کم از کم یہ کہا جا سکتا ہے کہ خیالات یا تصورات کے نئے رشتے کچھ بھی ہوں یا جذبات کی گرمی، سچائی یا تجربے کے جو بھی کلیے پیدا کرے ان کو ادا کرنے کے لیے وہی الفاظ ہوں گے جو پہلے سے اس کی زبان میں موجود تھے اور جو غیر معمولی جذباتی حالت میں ایک ساتھ جمع ہو کر سامنے آ گئے ہیں۔ حقیقت میں یہ عین ممکن ہے کہ ایک نظم میں بے معنی مکررات، زبان پر چڑھے ہوئے فقرے اور بے معنی الفاظ جنھیں مبہم ذہن بار بار اس لیے استعمال کرتا ہے تا کہ اسے اپنے موضوع پر قابو رہے کہ جو اس کے ہاتھ سے نکلا جاتا ہے۔ اس لیے استعمال کیے جائیں تا کہ حافظے کو سمیٹنے یا ذہن کے خلا کو پُر کرنے کے لیے وقت مل جائے جیسے چھوٹی تھیٹریکل کمپنیوں کے دیہاتی اسٹیج پر میکبتھ یا ہنری ہشتم کا جلوس دکھانے کے لیے ایک ہی ایکٹر بار بار آگے پیچھے کی طرح چلتا ہے تا کہ خالی جگہ باقی نہ رہے۔ لیکن ایک شاعر کے لیے یا اس کی نظم کی تزئین کے لیے یہ سب چیزیں کہاں تک مددگار ثابت ہوں گی؟ میں سمجھنے سے قاصر ہوں۔

○○○



سانت بیو

(Sainte Beuve)

Tell me who admires you and loves you, and I will tell you who you are.

....

There are people whose watch stops at a certain hour and who remain permanently at that age.

....

One is always of his age and especially he who least appears.

(Sainte Beuve)

سانت بیو

(۱۸۰۴ء-۱۸۶۹ء)

چارلس آگسٹن سانت بیو ۲۳ دسمبر ۱۸۰۴ء کو اپنے باپ کی وفات کے دو ماہ بعد، انگریز نژاد ماں کے بطن سے، فرانس میں پیدا ہوا۔ چودہ سال کی عمر تک وہیں کے مقامی اسکول میں تعیم پائی۔ ۱۸۱۸ء میں وہ پیرس آ گیا اور ۱۸۲۳ء تک کالج میں تعلیم پاتا رہا۔ مطالعہ کا شوق اسے بچپن سے تھا۔ ادبی ذوق، صلاحیت اور ہونہاری کی وجہ سے سارے پروفیسر اسے پسند کرتے تھے۔ ۱۸۲۳ء سے ۱۸۲۷ء تک وہ میڈیکل کالج میں زیر تعیم رہا۔ اسی زمانے میں اس نے ''گلوب'' نامی رسالے میں مضامین لکھنے شروع کیے۔ تعلیم سے فارغ ہو کر اس نے پڑھانے کا پیشہ اختیار کرلیا۔ Lausanne میں جو اس نے لیکچر دیے انہیں وہ آئندہ بیس سال تک پھیلاتا بڑھاتا رہا اور اس کی یہی کاوش Port Royal کے نام سے پانچ جلدوں میں شائع ہوئی۔ ۱۸۴۰ء-۴۸ء تک وہ لائبریری کے نگراں کی حیثیت سے کام کرتا رہا۔ اس کے بعد ۱۸۴۸ء-۱۸۴۹ء میں Liege میں اس نے ''Chateanbriand اور اس کا ادبی گروہ'' کے عنوان سے لیکچر دیے۔ ۱۸۵۵ء میں اس نے ''کالج دی فرانس'' میں لیکچرز دیے جن کے باعث اسے وہاں سے مستعفی ہونا پڑا۔

سانت بیو اپنی علمیت، انداز بیان اور آزادرائے کی وجہ سے اپنے معاصرین میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ ۱۸۲۷ء میں وہ وکٹر ہوگو کی ادبی جماعت Cenacle میں شامل ہوگیا اور رومانی تحریک کا حامی ہوگیا۔ مسز ہوگو سے معاشقہ کے بعد سانت بیو کے تعلقات ہوگو سے خراب ہوگئے اور خستہ مالی حالت کے باوجود وہ انگلستان، جرمنی، اٹلی، فرانس اور سوئٹزرلینڈ کے سفر پر نکل گیا۔ اس عرصے میں اس نے بہت سے مضامین اور تبصرے لکھے۔ ۱۸۳۴ء میں اپنا سوانحی ناول Volupte لکھا۔ ۱۸۴۴ء میں وہ ''اکادمی فرانس'' کا رکن منتخب ہوا۔ ۱۸۴۹ء کے بعد سے اس نے

پیرس میں سکونت اختیار کرلی اور ''کونسٹی ٹیوشنل'' نامی رسالے میں لکھنے لگا۔ یہ سلسلہ ۱۸۶۹ء تک جاری رہا۔ اس ہفت روزہ میں اس نے جو کچھ لکھا وہ ۲۹ جلدوں میں شائع ہو چکا ہے۔

سانت بیو نے ساری عمر پانچ چھ گھنٹے روز مطالعہ پر صرف کیے۔ سارے فرانس کے ادیبوں، صحافیوں اور سیاسی اور سماجی شخصیتوں سے اس کی ذاتی ملاقاتیں تھیں۔ اس کی تصنیف ''پورٹریٹ'' (۷۱-۱۸۶۲ء) کی نو جلدیں انہی تعلقات اور ہر قسم کے لوگوں سے اس کی گہری دلچسپی کا نتیجہ ہیں۔ سانت بیو کا بنیادی تنقیدی نظریہ یہ تھا کہ ادب کو اس آدمی کے حوالے سے دیکھنا چاہیے جس نے اسے تخلیق کیا ہے۔ ۱۸۶۵ء میں وہ سینیٹ کا ممبر مقرر ہو گیا۔ اب اسے اتنی تنخواہ ملنے لگی تھی کہ آرام سے زندگی بسر کر سکے۔

سانت بیو نے اپنے ادبی سفر کو دس ادبی مہمات میں تقسیم کیا ہے لیکن نقطۂ نظر کی تبدیلی کے اعتبار سے وہ اس سفر کو تین ادوار میں تقسیم کرتا ہے:

(۱) ۱۸۲۴ء - ۳۱ء اس دور میں وہ رومانیت کا علمبردار رہا۔ اس کی ساری فکر اور ساری تحریروں پر رومانیت کی چھاپ گہری ہے۔

(۲) ۱۸۳۱ء - ۴۸ء اس دور میں اس نے اس بات پر زور دیا کہ فن کار کے فکر و فن کا مطالعہ خود فن کار کی ذات کے حوالے سے کیا جانا چاہیے۔ تنقیدی مطالعہ کے لیے ضروری ہے کہ دیکھا جائے کہ مصنف کا وطن، خاندان، زمانے، تعلیم، ابتدائی ماحول، دوست احباب، ابتدائی تجربات اور کامیابی و ناکامی کے لمحوں نے اس پر کیا اثرات مرتب کیے ہیں؟ اس کے جسم و ذہن کی کیا خصوصیات ہیں اور خصوصیت کے ساتھ اس کی کمزوریاں کیا ہیں؟ سانت بیو نے تنقید میں اسی اندازِ فکر کا اضافہ کیا۔ بیسویں صدی میں جب اندازِ تنقید بدلا تو اس طریقۂ تنقید پر اعتراض کیے گئے اور جیسا کہ ارونگ ببیٹ نے لکھا ہے کہ ''سانت بیو کے ہاں تنقید اپنے مرکز سے ہٹ جاتی ہے اور کسی دوسری طرف چلی جاتی ہے۔ یہ ادبی نہیں رہتی بلکہ تاریخی و سوانحی ہو جاتی ہے''۔ لیکن یہ اعتراض درست نہیں ہے۔ ادبی تنقید کا کوئی ایک مرکز نہیں ہوتا۔ اگر اُس کا کوئی ایک مرکز ہے بھی تو وہ ادب اور صرف ادب ہے۔ ادب کے مطالعے کے دوران نقاد کو مختلف علوم و فنون کی دنیا میں طویل سفر کرنے پڑتے ہیں لیکن اس کی دلچسپی کا محور اور اس کی فکر کا مرکز ادب رہتا ہے۔ وہ اسی عمل سے ادب کے دائرے کو وسیع کرتا ہے۔ متضاد خیالات کو ہم آہنگ کر کے اس طور پر ادب میں شامل کر دیتا ہے کہ وہ ادب کا حصہ بن جاتے ہیں۔ تنقید کا بنیادی کام اقلیمِ ادب میں ہر علم کو جذب کر کے اسے پھیلانا اور بڑھانا

ہے تاکہ ادب خود ساری زندگی کا احاطہ کر لے اور خود ایک زندہ جیتی جاگتی دنیا بن جائے۔

(۳) ۱۸۴۹ء - ۶۹ء اس دور میں سانت بیو نے تاریخی پس منظر اور معاشرتی حالات کو تنقید میں شامل کیا۔ یونان و روما کے ادب کے مطالعے پر زور دیا۔ رومانیت کے بجائے کلاسیکیت کو اہمیت دی۔ اسی لیے اس نے کئی بار گوئٹے کے اس مقولے کا ''رومانی مریضانہ ہوتا ہے اور کلاسیکل صحت مند'' اپنے مضامین میں حوالہ دیا۔ وہ بھی، آرنلڈ کی طرح، گوئٹے کو عظیم ترین نقاد شمار کرتا ہے۔ سانت بیو کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ کلاسیکل ادب شکایت نہیں کرتا، بیزاری اور اکتاہٹ کا اظہار نہیں کرتا۔ کلاسیکل کے معنی ماضی پر آنسو بہانے کے نہیں ہیں۔ نہ ماضی کے قلعے میں بند ہو کر بیٹھ جانے کے ہیں بلکہ یہ مثبت نقطۂ نظر کا نام ہے۔ اس دور میں اس نے رومانیت کو اپنے دور کی بیماری کا نام دیا۔ اس نے کہا کہ ہیملٹ، ورتھر چائلڈ ہیرالڈ دراصل ایسے بیمار ہیں جو اپنی بیماری سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ تنقید ہمیں اس بیماری سے نجات دلا سکتی ہے۔ وہ ادب کی وحدت پر زور دیتا ہے۔ ادب پارہ کے لیے ضروری ہے کہ وہ ایک اکائی ہو۔ نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ بھی ادب پارہ کو پورے تناظر میں ایک اکائی کے طور پر دیکھے۔

سانت بیو رومانیت کی مختلف شکلوں پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔ ایک مضمون میں وہ لکھتا ہے کہ ایک تو وہ رومانیت پسند ہیں جو ادب کو تمام روایتی اصولوں سے آزاد کرا دینا چاہتے ہیں جیسے مادام دی ستال۔ دوسرے وہ ہیں جو یونانی ادب کی علامات اور صنمیات استعمال کرتے ہیں۔ یونانی یا رومن علامات کے استعمال سے وہ کلاسیکل نہیں بن جاتے بلکہ وہ تو یونانی دیو مالا سے رجوع کر کے دراصل خواب دیکھتے ہیں۔ تیسری قسم کے رومانیت پسند وہ ہیں جن کا سربراہ وکٹر ہوگو ہے۔ وکٹر ہوگو نے شاعری کو ذاتی الہامی قوت بنانے کی کوشش کی۔ گوتئر نے دیکھنے کی قوت (قوتِ باصرہ) پر زور دیا۔ وگنی نے رومانی میلانات کو شاعری کا حصہ بنایا۔ سانت بیو کہتا ہے کہ یہ رومانیت اس پائے کی بھی نہیں ہے جس پائے کی رومانیت ہمیں کیٹس، بائرن، ورڈسورتھ اور گوئٹے کی شاعری میں نظر آتی ہے۔

اس دور میں سانت بیو کے ہاں متضاد خیالات ہم آہنگ ہو کر ایک نئی شکل بناتے ہیں۔ ادب میں حقیقی تاریخیت صرف تاریخی حالات و عوامل کا مطالعہ نہیں ہے بلکہ تاریخی تبدیلیوں کے حوالے سے انفرادیت کی تلاش ہے۔ خود سانت بیو میں اس تبدیلی کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ۱۸۲۹ء میں، جب سانت بیو رومانیت پسند تھا، اس نے بولو پر، جو کلاسیکل فکر نمائندہ تھا، تابڑ

توڑ حملے کیے۔۱۸۴۳ء میں جب وہ رومانیت کے راستے سے ہٹا تو اس نے بولو کے بارے میں اپنی رائے پر نظرثانی کی۔۱۸۵۲ء میں اس نے کھل کر بولو اور اس کے خیالات کی تعریف کی۔ ابتدائی دور میں وہ نقاد کو راہبر اور شارح کہتا تھا لیکن بعد میں اس نے لکھا کہ ''میں نے ایک وکیل کا کردار کافی عرصے تک ادا کیا ہے۔اب مجھے جج کا کردار ادا کرنے دیجیے''۔فیصلہ کا بنیادی اصول سچائی کی تلاش ہے۔اسی لیے سانت بیو کہتا ہے کہ ''سچائی اور صرف سچائی''۔

سانت بیو کے نزدیک تنقید کی پہلی منزل ہر چیز کو سمجھنے کی کوشش سے حاصل ہونے والی مسرت ہے۔ وہ مسرت جو بنی نوع انسان کی رنگا رنگی کے مطالعے سے حاصل ہوتی ہے۔خواہ آپ اس سے اختلاف ہی کیوں نہ کریں۔ اس رنگا رنگی کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم غیر جانبدار ہو جائیں۔ اپنی ذات سے بلند و بے نیاز ہو جائیں۔اس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''میں خود کو خود سے الگ کر لیتا ہوں''۔ سانت بیو کہتا ہے کہ نقاد کو متشدد و متعصب نہیں ہونا چاہئے۔ اس میں قوتِ برداشت ہونی چاہئے۔تنقید دراصل برداشت کا ایک طریقہ ہے۔ شاعر اور نقاد میں فرق یہ ہے کہ شاعر صرف اپنے انداز اور اپنی انفرادیت ہی کو سمجھتا ہے اور صرف اسی معیار سے دیکھتا ہے اور یہی وہ بات ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ وہ نقاد نہیں ہے۔ سانت بیو لکھتا ہے کہ ''میں نے اکثر اس بات پر سوچا ہے کہ نقاد کے لیے بہتر یہ ہے کہ اس میں سرے سے کوئی فنکارانہ خصوصیت ہی نہ ہو اس لیے کہ اس طرح وہ اپنے فیصلے، اپنی رائے میں اپنے عقائد کو شامل کر کے جانبدار بن جائے گا''۔ ''تنقید جیسا کہ میں سمجھتا ہوں اور جس پر میں عمل پیرا ہونا چاہتا ہوں دراصل ایک ایجاد ہے۔ ایک دائمی تخلیق ہے۔تنقید کے ذریعہ ایک نقاد دنیا اور زندگی کے بارے میں اپنے محسوسات کا اظہار کرتا ہے''۔ ''نقاد کا کام یہ ہے کہ اعتماد اور بغیر کسی نرمی کے یہ دیکھے کہ کیا چیز اچھی اور باقی رہنے والی ہے''۔ ''سچا نقاد پبلک سے آگے رہتا ہے، ان کی ہدایت کرتا ہے اور ان کی راہنمائی بھی''۔ سانت بیو ایسے نقادوں کو بُرا سمجھتا ہے جو فیصلہ دینے سے بھاگتے ہیں۔ جو یہ نہیں بتاتے کہ یہ چیز اچھی ہے اور یہ چیز بُری ہے۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ روایت کی دیکھ بھال بھی کرے اور مذاق کی حفاظت بھی کرے۔نقاد ادب کے رجحانات پر براہ راست اثر انداز ہوتا ہے۔

''کلاسیک کیا ہے'' جسے آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے، اس کے تیسرے دور کا نمائندہ مضمون ہے۔ اس میں سانت بیو دُہرا نقطۂ نظر پیش کرتا ہے۔ ایک طرف وہ یونانی و لاطینی روایت پر زور دیتا ہے اور دوسری طرف وہ اس بات کو بھی تسلیم کرتا ہے کہ ایک ایسی چیز بھی ہے جو

اس روایت سے بالا تر ہے۔ ہومر، دانتے اور شیکسپیئر کلاسیک ہیں حالانکہ وہ روایتی کلاسیک سے مطابقت نہیں رکھتے۔ سانت بیو کلاسیکیت کو بہت وسیع اور نئے معنی میں استعمال کرتا ہے۔ ایک ایسی تخلیق جو ایک اکائی ہو، جو منفرد ہو، جس کی انفرادیت ایسی ہو کہ وہ خود ایک نئی روایت بن جائے اور ساتھ ساتھ جو عہد حاضر کے تقاضوں کو بھی پورا کرتی ہو۔ صرف ماضی کی پیروی سے، صرف ماضی کے شاہکاروں کی نقل سے کلاسیکیت پیدا نہیں ہوسکتی۔ یہاں کلاسیکیت ایک زندہ جیتی جاگتی چیز بن جاتی ہے۔

آیئے اس تعارف کے بعد سانت بیو کا مضمون ''کلاسیک کیا ہے'' پڑھیں۔



سانت بیو

کلاسیک کیا ہے؟

(۱۸۵۰ء)

(۱)

عام طور پر ''کلاسیک'' کا لفظ اس قدیم مصنف کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جس کی حد درجہ تعریف وتوصیف ہو چکی ہو، جس کی جامعیت وانفرادیت مسلّم ہو اور جس کی تعریف سے ہر کس و ناکس واقف ہو۔ میرا خیال ہے کہ یہاں مجھے اپنی بات کو مثال سے واضح کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ اس تعریف میں اتنا اضافہ اور کرتے چلیں کہ کلاسیک ایک ایسے قدیم مصنف کو کہا جاتا ہے کہ جو اپنے مخصوص اسلوب میں اپنا ثانی نہ رکھتا ہو، اور اس کی یہ حیثیت مستند اور مسلّم ہو۔

کلاسیک کے لفظ کو ان معنی میں پہلی بار رومنوں نے استعمال کیا۔ رومن طبقۂ خواص کے ان شہریوں کو کلاسیکی (Classici) کہتے تھے جن کی کم سے کم آمدنی ایک مقررہ حد سے تجاوز کرتی ہو، اور جن شہریوں کی آمدنی اس مقررہ حد سے کم ہوتی تھی وہ طبقۂ خواص سے خارج سمجھے جاتے تھے اور انہیں کلاسیم (Classem) کے نام سے یاد کیا جاتا تھا۔ مجازی معنی میں Classicus کے لفظ کو استعارہ کے طور پر سب سے پہلے دوسری صدی کے لاطینی مصنف آلس جیلیئس نے استعمال کیا اور اس لفظ کو خصوصیت کے ساتھ مصنفین سے وابستہ کر دیا۔ اس لفظ کا اطلاق اُس مصنف پر کیا گیا جو قابل ذکر ہو، جس کی خاص اہمیت ہو اور جو تخلیقی سطح پر عوامی مزاج سے الگ ہو۔ اس طرح آلس جیلیئس نے ایسے تمام مصنفین کو اپنی فہرست سے خارج کر دیا جو عوام یا عوامی زبان سے وابستہ تھے۔ اس بات سے دو باتوں کا پتہ چلتا ہے۔ ایک تو یہ کہ وہی مصنف اس ذیل میں آ سکتا تھا جو طبقۂ خواص کے مذاق کی ترجمانی کرتا ہو، اور دوسرے یہ درجہ بندی اسی وقت ممکن ہے جب کسی زبان کا ادب اتنی ترقی کر چکا ہو کہ اس میں ادب اور ادبی اقدار کی درجہ بندی کی جا سکے۔ یہ بات اس لیے بھی اہم ہے کہ غیر ترقی یافتہ ادبیات میں یہ درجہ بندی ممکن نہیں ہے۔

ابتدا میں دور جدید کے لیے کلاسیک کے معنی قدیم مصنف، قدیم ادیب یا شاعر کے تھے۔ یونانی اپنی فطری روشن خیالی، تہذیبی پختگی اور ذہنی بلوغت کی وجہ سے خود ہی کلاسیک کا درجہ رکھتے تھے۔ رومنوں کے لیے بھی یونانی ہی پہلے کلاسیکل مصنفین کی حیثیت رکھتے تھے۔ رومنوں نے اسی لیے اپنے زمانے میں یونانیوں کو نمونہ بنا کر ان کی پیروی کی اور جب رومن تہذیب اپنے عروج پر پہنچی اور ان کے ہاں سیسرو اور ورجل جیسی عظیم ہستیاں پیدا ہوئیں تو رومنوں نے انہیں بھی کلاسیک کا درجہ دے دیا۔ یہ دونوں عظیم مصنف انہی معنی میں کلاسیک سمجھے جاتے تھے جن معنی میں یونانی مصنفین کلاسیک سمجھے جاتے تھے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا گیا ان مصنفوں کی کلاسیکی حیثیت پختہ تر ہوتی گئی۔ لیکن ازمنۂ وسطیٰ تک پہنچتے پہنچتے، جب رومن ادب کی تاریخ بہت پھیل چکی تھی، لاطینی قوم نے، جسے اب اپنی قدامت کا پورا پورا احساس تھا، کلاسیک مصنفین کی ترتیب کو بُری طرح الجھا دیا اور اس طور پر اکھاڑ پچھاڑ کی کہ اووِڈ (Ovid) کی اہمیت ہومر سے زیادہ ہوگئی اور بوکٹیئس (Boctius) افلاطون سے زیادہ اہم سمجھا جانے لگا۔ لیکن پندرھویں اور سولھویں صدی میں احیائے علوم کی تحریک کے ساتھ ترتیب کا یہ انتشار دور ہوگیا اور رفتہ رفتہ یونانی اور لاطینی زبانوں کے کلاسیکل مصنفین کی اپنی اپنی حیثیتیں متعین ہوگئیں۔

احیائے علوم کی تحریک کے زیر اثر ابھی یہ توازن قائم ہوا ہی تھا کہ جدید ادبیات ظہور میں آ گئے۔ اسی زمانے میں دانتے پیدا ہوا، جسے اس کے فوراً بعد کی نسل نے کلاسیک کا درجہ دے دیا۔ لیکن دانتے نے لاطینی زبان کی تہذیبی روح کو اس طور پر اپنے اندر سمیٹا کہ اسی کے ساتھ لاطینی زبان کے افق محدود ہونے لگے۔ یہ وہ دور ہے کہ جدید اٹلی کے پاس اپنے کلاسیکل مصنفین تھے اور اسپین کے اپنے، لیکن فرانس ابھی اپنے کلاسیکل مصنفین کی تلاش میں سرگرداں تھا۔ فرانس میں ہمیں چند ایسے مصنفین ضرور ملتے ہیں جن میں غیر معمولی تخلیقی قوتوں کا پتا چلتا ہے۔ اور ساتھ ساتھ کچھ ایسی تخلیقات بھی ملتی ہیں جنہیں آسانی کے ساتھ لاجواب اور بے نظیر کہا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ ساری تخلیقات ہمیں الگ تھلگ سی نظر آتی ہیں۔ نہ ان کا کوئی مرکز ہے اور نہ آنے والی نسلوں میں ان مصنفین کی پیروی کی جاتی ہے۔ یہ سب کاوشیں، اپنی ساری خصوصیات کے باوجود ایسی ہرگز نہیں تھیں کہ جو کسی قوم کے ٹھوس اور ممتاز ادبی سرمائے کی بنیاد بن سکیں۔ میں یہاں اس بات پر زور دیتا چلوں کہ کلاسیک کے تصور میں روایت بننے اور اس روایت کے تسلسل کو زندہ رکھنے کا تصور موجود ہوتا ہے۔ اس روایت کی کوکھ سے فیشن اور روایت کی نئی نئی کونپلیں پھوٹتی ہیں۔ کلاسیک کے لیے ضروری

ہے کہ ایک طرف وہ اپنی پیدا کردہ روایت کو مضبوط بنا کر آگے بڑھائے اور ساتھ ساتھ خود بھی زندہ و باقی رہے۔ لوئی چہاردھم کے عہد زریں کے بعد فرانسیسی قوم نے پہلی بار امتیاز و افتخار کے ساتھ محسوس کیا کہ اس کے ہاں بھی کلاسیک موجود ہیں۔

لوئی چہاردھم کے بعد فرانس نے جب اس عہدِ زریں کا جائزہ لیا تو انہیں یہ بات معلوم ہوئی کہ کلاسیک کِسے کہتے ہیں اور اس کے کیا معنی ہیں؟ اٹھارویں صدی میں تبدیلیوں کے زیر اثر چیزوں کے خلط ملط ہونے کے باوجود کلاسیکل کا تصور واضح ہوگیا۔ والتیر اور موتسکیو (Motesquien)، بفون اور روسو کے یادگار کارناموں کے ذریعے اٹھارویں صدی میں یہ بات واضح ہوگئی کہ روایت کو آزاد خیالی کے ساتھ ملا کر عظیم ادب پارے کیسے تخلیق کیے جاسکتے ہیں۔ یہاں قدیم روایات دورِ جدید کے ساتھ مل کر ایک اکائی بن گئیں۔ لیکن انیسویں صدی کی ابتداء میں نئے پن کی تلاش نے کلاسیک کے تصور کو محدود سے محدود تر کردیا۔ اکیڈمی کی پہلی لغت (۱۶۹۴ء) میں کلاسیکل مصنف کی یہ تعریف ملتی ہے:

''وہ بے حد مقبول اور پسندیدہ قدیم مصنف جو اپنے موضوع اور مخصوص طرزِ ادا کے باعث سند کا درجہ رکھتا ہو''۔

۱۸۳۵ء میں شائع ہونے والی لغت میں یہ تعریف اور محدود ہوجاتی ہے اور کلاسیکل کی تعریف یہ ملتی ہے کہ ''وہ مصنفین جو کسی بھی زبان میں ایک مثال، ایک نمونہ کا درجہ رکھتے ہوں''۔ اس کے بعد اس موضوع پر جتنے مضامین لکھے گئے ان سب میں طرز بیان، اسلوب، قواعد اور فن کے مقررہ اصول وضوابط پر خاص زور دیا گیا۔ کلاسیک کی یہ تعریف ہمارے محترم اہلِ علم نے رومانیت کے تصور کو سامنے رکھ کر کی۔ اس دور میں چونکہ رومانیت کے اپنے مخصوص معنی تھے جو کلاسیکل کے ردِعمل کے طور پر وجود میں آئی تھی، اس لیے وہ ساری خصوصیات جو رومانیت کی ضد تھیں کلاسیکل سے وابستہ کردی گئیں۔ کلاسیکل انداز رکھنے والوں کے لیے رومانیت کی حیثیت ایک دشمن کی تھی۔ میرا خیال ہے کہ اب ضرورت اس امر کی ہے کہ کلاسیکل کی اس محدود اور کمزور تعریف کو خیر باد کہہ کر اپنے ذہنوں کو آزاد کیا جائے تا کہ فکر کے اس اندھیرے میں روشنی سے راستہ صاف کیا جاسکے۔

(۲)

صحیح معنی میں وہ مصنف حقیقی کلاسیک کے ذیل میں آتا ہے جس نے ذہنِ انسانی کو ترقی

دے کر آگے بڑھایا ہو۔ جس نے اسے مالا مال کیا ہو، جس نے فکری سرمائے میں بیش بہا اضافہ کیا ہو۔ جس نے واضح طور پر اخلاقی صداقت دریافت کی ہو۔ جس نے انسان کے اندر دائمی جوش و جذبہ پیدا کیا ہو۔ جس نے اپنی فکر، مشاہدہ یا ایجاد کے ذریعے ذہن انسانی کو وسعت اور عظمت عطا کر کے حسن اور لطافت کی تہذیب کی ہو۔ جو اپنے مخصوص انداز میں ''سب کے لیے'' ہو اور ''سب سے'' مخاطب ہو۔ جس کا طرز ادا ایسا ہو جو ساری دنیا کو اپیل کرے۔ جس کا انداز ہ ایسا ہو جو جدت کی بدعت کے بغیر بھی نیا ہو۔ جس میں نیا اور پرانا مل کر ایک ہو گئے ہوں۔ جس کے طرز ادا میں یہ خصوصیت ہو کہ ہر دور اسے اپنا طرزِ ادا سمجھے اور جس کی تخلیقی صفات دائمی اور آفاقی ہوں۔

میں نے کلاسیک کی جو تعریف کی ہے اس کو فرانس کے عظیم شاعر مولیئر کی مثال سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ گوئٹے نے مولیئر کے بارے میں لکھا تھا کہ ''مولیئر اتنا عظیم ہے کہ وہ ہر دفعہ ایک نئے انداز اور نئی تازگی کے ساتھ ایک نئے روپ میں ظاہر ہوتا ہے''۔ کلاسیک کی یہ تعریف ان تعریفوں سے یقیناً مختلف ہے جو اب تک اس لفظ سے وابستہ رہی ہیں۔ واضح رہے کہ کلاسیک کی تعریف کرتے وقت اگر زور صرف فکر و ہیئت کے تسلسل، اظہار کے باریک فرق، مذاق کی پاکیزگی، لفظوں کو برتنے کے سلیقے اور انفرادیت پر دیا جائے گا تو اس طرح اوسط درجے کے وہ تمام مصنفین کلاسیک کہلائیں گے جنھوں نے اپنی تحریروں میں نپے تلے الفاظ استعمال کیے ہیں اور جنھوں نے پاکیزہ، غیر مبہم، شریفانہ اور قابلِ ادراک احساسات کی ترجمانی کی ہے، جنھوں نے طبع سلیم اور عقل و شعور کو اپنا راہنما بنایا ہے۔ دراصل یہ وہ نظریہ ہے جو تخیل اور احساس کو عقل کا تابع بناتا ہے، لاطینیوں نے عقل کے ساتھ یہی عمل کیا۔ فرانس میں برسوں اس نظریے کو مقبولیت حاصل رہی۔ لیکن غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اگر عقل کو شاعرانہ جوہر کے ساتھ خلط ملط کر دیا جائے یا اسے مذہبی و اخلاقی معنی میں استعمال کیا جائے تو پھر جینیس کے کوئی معنی باقی نہیں رہتے۔ عقل کے اس نظریہ نے فن اور الہام کو عقل کا تابع کر دیا اور نتیجہ یہ ہوا کہ کلاسیک کے معنی اور ترتیب ہی بدل گئے۔ فہرست میں ورجل ہومر سے اوپر آ گیا اور کارنیئل کے مقابلے میں راسین کو ترجیح دی جانے لگی۔

گوئٹے نے، جس کا حوالہ ایسے موضوعات کے سلسلہ میں خصوصیت کے ساتھ بہت اہمیت رکھتا ہے، کہا تھا کہ ''میں کلاسیکی کو صحت مند اور رومانیت کو مریضانہ کا نام دیتا ہوں۔ میں اپنے زمانے کی تصانیف کو صرف اس لیے رومانی نہیں کہتا کہ وہ نئی ہیں بلکہ انھیں اس لیے رومانی کا نام دیتا ہوں کہ وہ کمزور اور بیمار ہیں۔ قدیم تصانیف اس لیے کلاسیکی نہیں ہیں کہ وہ پرانی ہیں بلکہ اس لیے

کلاسیکل ہیں کہ وہ جاندار اور صحت مند ہیں۔ اگر ہم رومانی اور کلاسیکل کو اس نقطۂ نظر سے دیکھیں تو اختلاف بہت جلد دور ہو جائے گا''۔ اس مسئلہ پر اپنی رائے قائم کرنے سے پہلے ضروری ہے کہ غیر جانبداری کے ساتھ ساری دنیا کے ادبیات کا جائزہ لیا جائے۔ اس سفر میں ہم دیکھتے ہیں کہ جدید دور تک پہنچتے پہنچتے وہ عظیم ترین نام، جو ادبیات کے دورِ اول میں نظر آتے ہیں، دراصل وہ ہیں جنہوں نے مقررہ خیالات کو ہلا کر، توڑ پھوڑ کر بدل کر رکھ دیا ہے۔ جنہوں نے حسن اور شاعری کے مسلمہ بت توڑ ڈالے ہیں۔ مثال کے طور پر شیکسپیئر کو ہی لیجئے۔ کیا شیکسپیئر کلاسیک ہے؟ یقیناً آج وہ نہ صرف انگلستان کے لیے بلکہ ساری دنیا کے لیے ایک کلاسیک کا درجہ رکھتا ہے۔ لیکن پوپ کے زمانے میں شیکسپیئر کلاسیک نہیں سمجھا جاتا تھا، بلکہ پوپ اور اس کے رفقا ممتاز کلاسیک کی حیثیت رکھتے تھے۔ یہاں تک کہ ان کے مرنے کے بعد بھی یوں معلوم ہوتا تھا کہ یہ لوگ ہمیشہ کلاسیک کے درجے پر قائم رہیں گے، آج بھی یہ لوگ کلاسیک ہیں لیکن فرق صرف اتنا ہے کہ اب ان کی حیثیت دوسرے درجے کے کلاسیک کی ہے۔

میرا مقصد یہاں پوپ اور اس کے عظیم شاگردوں کی مذمت نہیں ہے۔ عظیم ترین مصنفین کے بعد غالباً یہ سب سے زیادہ پسندیدہ مصنفین ہیں جن کی تخلیقات سے زندگی کی دلکشی میں اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ وہ لوگ تھے جو خود ایسے کلاسیکل دور میں زندہ تھے جب تخلیق کے لیے انتہائی سازگار ماحول موجود تھا۔ یہ ماحول آج ہمارے اپنے دور میں موجود نہیں ہے۔ ایک پُر اضطراب دور، بے یقینی اور طوفانی مزاج جس کی فطرت میں شامل ہو، جو ہر اور صلاحیتوں کو کمزور کر کے ضائع کر دیتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ صحیح معنی میں عظیم انسان وہی ہے جو ان تمام مشکلات پر، جو دوسروں کے لیے ناکامی کا سبب بنتی ہیں، حاوی آ کر اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لائے۔ دانتے، شیکسپیئر اور ملٹن نے تمام دشواریوں اور مشکلات کے باوجود لافانی شاہکار تخلیق کیے ہیں۔

پوپ کے بارے میں بائرن کی رائے پر بہت بحث ہو چکی ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ بائرن شیکسپیئر کے بارے میں سخت مخالفانہ رائے رکھتا تھا۔ گوئٹے کی اس سلسلے میں رائے یہ ہے کہ:

''بائرن جو شاعری میں روانی، بے ساختگی اور برجستگی میں عظیم تھا، اس بات سے اندر ہی اندر خوف زدہ تھا کہ شیکسپیئر کرداروں کی تخلیق میں اس سے کہیں زیادہ طاقتور ہے۔ بائرن اس بات سے ہمیشہ انکار کرتا تھا کہ اندر وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ وہ اس سطح پر شیکسپیئر سے بہت پیچھے ہے۔ لیکن جیسے جیسے وہ یہ محسوس کرتا تھا شیکسپیئر کی مخالفت اس کے اندر شدت پکڑتی جاتی تھی۔ برخلاف اس کے

بائرن نے پوپ کے وجود سے کبھی انکار نہیں کیا۔ وہ اس سے خوف زدہ نہیں تھا۔ پوپ کی حیثیت اس کے سامنے ایک چھوٹی سی دیوار کی تھی''۔

یہاں یہ نکتہ قابل توجہ ہے کہ اگر، جیسا کہ بائرن کی خواہش تھی، دبستانِ پوپ کی برتری قائم رہتی تو بائرن اپنے مخصوص اسلوب کا پہلا اور واحد شاعر ہوتا۔ اس دور میں تھوڑے سے عرصے کے لیے پوپ کی دیوار کی بلندیاں شیکسپیئر کی عظیم شخصیت کو نظروں سے اوجھل ضرور کردیتی ہیں لیکن جیسے ہی اپنی عظمتوں کے ساتھ شیکسپیئر کی حکومت قائم ہوتی ہے بائرن دوسرے درجہ پر آجاتا ہے۔

یہ بات واضح رہے کہ کلاسیک بنانے کا کوئی نسخہ یا گُر نہیں ہے۔ یہ سمجھنا کہ ایک مصنف چند خصوصیات کی مکمل تقلید کرکے کلاسیک بن سکتا ہے ایسا ہی ہے جیسے یہ سمجھنا کہ راسین کے بعد اس کا بیٹا بھی اپنے باپ کی خصوصیات کی پیروی کرکے خود راسین بن سکتا ہے۔ اس طرح جو کچھ ظہور میں آئے گا وہ محض بے مزہ نقل ہوگی اور نقل سے کلاسیک وجود میں نہیں آتے۔ یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہئے کہ اگر کوئی مصنف اپنے زمانۂ حیات میں خود اپنے معاصروں کی نظر میں کلاسیک ہوجائے تو یہ بات یقینی ہے کہ آنے والے دور میں وہ اپنی یہ حیثیت برقرار نہ رکھ سکے گا۔ ایسے کتنے ہی کلاسیک ہیں جو ذرا دیر کو اُبھرتے ہیں اور پھر نظروں سے غائب ہوجاتے ہیں۔ یہ وہ مصنفین ہیں جن کے پاس رنگ تو ہیں لیکن یہ رنگ ایسے ہیں جو جلد اُڑ جاتے ہیں۔ اب کلاسیک کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ کلاسیک وہ ہے جو لافانی ہو، اور ہمیشہ زندہ رہے۔ اب ایسے میں ہومر کو سب سے پہلے جگہ ملنی چاہئے اور اس کے پیچھے جلوس کی شکل میں مشرق کے وہ تین عظیم دانشور ہونے چاہئیں جنہوں نے تین عظیم رزمیہ لکھے اور جنہیں آج تک نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ یہ تین عظیم شاعر والمیکی، ویاسا اور فردوسی ہیں۔

یہ بات واضح رہے کہ کلاسیک کسی ایک قوم کا مصنف ہوتے ہوئے بھی سارے عالم انسانیت کا مصنف ہوتا ہے۔ ''مذاق'' کی سلطنت میں ایسے لوگ ہمیشہ موجود ہوتے ہیں جو رنگ و نسل کے امتیاز سے بے نیاز ہوتے ہیں۔ جو نسلِ انسانی کو تقسیم نہیں کرتے بلکہ اسے جوڑتے ہیں۔ یہ وہ دانشور ہیں، جنہوں نے اخلاقیات کو روزمرہ کی زبان میں اس طور پر شامل کردیا کہ آج وہ ہمارے خون کے ساتھ گردش کررہے ہیں۔ انہوں نے سیدھی سادی زبان میں گیت گائے اور عظیم اخلاقی فکر کو عوام و خواص کی مشترک زبان کا جزو بنادیا۔ یہ وہ لوگ ہیں:

''جو وہ سب کچھ جانتے ہیں جو ہم جانتے ہیں۔ زندگی کے تجربوں کو دہرا کر ہم نے کسی نئی

چیز کا انکشاف نہیں کیا''۔

یہ ہمارے کلاسیک ہیں۔ یہ ساری دنیا کے کلاسیک ہیں۔ ہر فرد اپنی پسند اور تخیل کے مطابق اس خاکے میں رنگ بھر سکتا ہے۔ لیکن انتخاب اور پسند سے پہلے ضروری ہے کہ ان سب کا علم حاصل کیا جائے۔ علم حاصل کرنے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہم ان کے فکر اور اسلوب کی تقلید بھی کریں۔ ہمارا کام تو صرف یہ ہے کہ انہیں سمجھیں اور سمجھ کر اپنے احساس کا حصہ بنالیں۔ ہم ان کی توصیف تو کریں لیکن ساتھ ساتھ اپنے خیالات کے فطری پن اور اخلاص کو بھی برقرار رکھیں۔ اور جب ایک مقصد کو سامنے رکھ کر ہم اپنی اپنی زبانوں میں تخلیق کریں، اپنی زبان میں گفتگو کریں یا اپنے زمانے کے حالات وعوامل کا ساتھ دیں تو ہمیں چاہئے کہ بار بار اپنی نگاہیں ان بلندیوں کی طرف لے جائیں اور پھر خود سے یہ دریافت کریں کہ ''یہ لوگ ہمارے بارے میں کیا کہیں گے''۔

(اخذ و ترجمہ)





میتھیو آرنلڈ

(Mathew Arnold)

Conduct is three-fourths of our life and its largest concern.

……………

Culture is to know the best that has been said and thought in the world.

……………

Greatness is a spiritual condition.

(Mathew Arnold)

میتھیو آرنلڈ

(۱۸۲۲ء-۱۸۸۸ء)

میتھیو آرنلڈ ۱۸۲۲ء میں پیدا ہوا۔ اس کے والد ٹامس آرنلڈ اپنے زمانے کے ماہرِ تعلیم اور رگبی کے ہیڈ ماسٹر کی حیثیت سے شہرت رکھتے تھے۔ والد کے کردار اور عالمانہ مشاغل کا آرنلڈ پر گہرا اثر پڑا۔ ۱۸۳۷ء میں میتھیو آرنلڈ کو رگبی میں داخل کیا گیا اور ۱۸۴۰ء میں وہاں سے فارغ ہو کر وہ آکسفورڈ چلا گیا۔ اسی زمانے میں اس نے اپنی طویل نظم ''کرومویل'' لکھی جس پر اسے ''نیوڈی گیٹ پرائز'' ملا۔ ۱۸۴۴ء میں بی-اے کیا اور اوریل کالج میں فیلو مقرر ہو گیا۔ اس کے بعد وہ مختلف علمی و تعلیمی عہدوں پر فائز رہا۔ ۱۸۵۱ء میں اس نے فرانسس لیوسی سے شادی کی۔ ۱۸۵۱ء سے پہلے وہ ''اسٹریڈ ریولر اینڈ ادر پوئمس'' شائع کر چکا تھا۔ ۱۸۵۲ء میں ''ایمپی ڈوکلس اون ایٹنا'' شائع ہوئی اور ۱۸۵۳ء میں آرنلڈ نے ''پوئمس'' کے نام سے ایک اور مجموعہ شائع کیا جس میں زیادہ تر پہلے دو مجموعوں کا انتخاب تھا۔ ان مجموعوں کی اشاعت کے بعد اس کی شہرت پھیل گئی اور ۱۸۵۷ء میں آکسفورڈ میں شاعری کے پروفیسر کے عہدے پر فائز کر دیا گیا۔ اس عہدے پر وہ دس سال تک فائز رہا۔ ''میروپ'' ۱۸۵۸ء میں، ''نیو پوئمس'' ۱۸۶۷ء میں شائع ہوئے۔ ۱۸۵۷ء- ۱۸۶۷ء کا دس سالہ دور اس اعتبار سے اہمیت رکھتا ہے کہ آرنلڈ نے اپنی بہترین تنقیدی تصانیف اسی دور میں تحریر کیں۔ ''اون ٹرانسلیٹنگ ہومر'' ۱۸۶۱ء میں، ''ایسیز ان کری ٹری سزم'' جلد اول ۱۸۶۵ء میں، ''اون دی اسٹڈی اوف سیلٹک لٹریچر'' ۱۸۶۷ء میں شائع ہوئے۔ ۱۸۶۷ء- ۱۸۸۸ء تعلیمی ذمہ داریوں کے لحاظ سے اس کی مصروفیت کا زمانہ ہے۔ اس عرصے میں اس نے کئی تعلیمی کمیشنوں پر کام کیا۔ ''بر اعظم (یوروپ) کے اسکول اور یونیورسٹیاں'' ۱۸۶۷ء میں، ''جرمنی میں ابتدائی تعلیم: اسپیشل رپورٹ'' ۱۸۸۶ء میں شائع ہوئے۔ اس کی دوسری اہم تصانیف یہ ہیں: کلچر اینڈ انارکی، ۱۸۶۹ء، لٹریچر اینڈ ڈوگما ۱۸۷۳ء، مکسڈ ایسیز ۱۸۷۹ء، آئرش ایسیز ۱۸۸۲ء، ایسیز ان کری ٹی سزم جلد دوم

۱۸۸۸ء۔ ان کے علاوہ ''گوڈ اینڈ بائبل'' ۱۸۷۵ء، ''لاسٹ ایسیز اون چرچ اینڈ ریلیجن'' ۱۸۷۷ء، ''دی اسٹڈی اوف پوئٹری'' ۱۸۸۰ء میں وارڈ کے انتخاب ''انگلش پوئٹس'' کے مقدمہ کے طور پر لکھا گیا۔ اسی زمانے میں اس نے لیکچر بھی دیے۔ ۱۸۸۸ء میں جب وہ اپنی بیٹی کے استقبال کے لیے بندرگاہ پر گیا تو وہیں اس کی روح قفسِ عنصری سے پرواز کر گئی۔

یہ تھے وہ مختصر حالات زندگی اس شخص کے جس نے انیسویں صدی میں انگریزی ادب پر وہ انمٹ نقوش ثبت کیے کہ آرنلڈ کے ذکر کے بغیر انگریزی ادب کی تاریخ نامکمل رہ جاتی ہے۔ دوسرے بڑے نقادوں کے برخلاف آرنلڈ نے اپنی نظریاتی و مسائلی تحریروں میں سماجی، تعلیمی، مذہبی اور ادبی خیالات کو ایک دوسرے میں جذب کر کے ادبی تنقید کو ایک نئی شکل دی۔ آرنلڈ کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے تنقید کے حدود کو وسیع کر دیا۔ اس کی تنقید پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ ادب کے مسائل زندگی کے دوسرے مسائل و علوم سے الگ نہیں ہیں۔ یہی آگاہی وہ اپنے قارئین میں پیدا کرنا چاہتا ہے اور تنقید کو محض ادب یا علم کے دائرے سے نکال کر ساری زندگی پر پھیلا دیتا ہے۔ اسی وجہ سے وہ ادب کو ''تنقیدِ حیات'' کا نام دیتا ہے۔ ''تنقید کا منصب'' میں وہ ان تمام عوامل کا جائزہ لیتا ہے جو بظاہر خالص ادبی اہمیت کے حامل نہیں ہیں لیکن جو ادب کے دائرے کو وسیع تر کر کے اسے نئی زندگی عطا کرتے ہیں۔ یہی تنقید کا نیا آدرش ہے جو اسے شاعری کی سی وسعت عطا کرتا ہے۔

آرنلڈ کی فکر میں یہ بات اہمیت رکھتی ہے کہ وہ تیز رفتاری کی طرف بڑھتی ہوئی زندگی میں کلچر کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ ''کلچر اینڈ انارکی'' میں اس نے لکھا ہے کہ کلچر ''کاملیت'' کے مطالعہ کا نام ہے تاکہ عقل اور خدا کی مرضی کی حکمرانی قائم ہو سکے۔ کلچر کی نمایاں صفات ''شیرینی اور روشنی'' ہیں جن سے وسیع انسانی ہمدردی اور گہری فہم پیدا ہوتی ہے۔ کلچر کا مقصد ہمیشہ یہ ہونا چاہئے کہ وہ زندگی کے بہترین مقاصد کی وضاحت کرے اور ساتھ ساتھ ان مقاصد اور ان کو حاصل کرنے کے ذرائع میں امتیاز پیدا کرے۔ مقصد اور ذریعہ کا فرق بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ ہمارے دور نے اس فرق کو بھلا دیا ہے اور آج جو ذہنی انتشار و افراتفری نظر آتی ہے اس کا ایک سبب یہی ہے۔ تنقید اور کلچر کا کام یہ ہے کہ وہ بتائے کہ ان تمام خیالات میں جو ماضی میں تھے اور وہ جو آج رائج ہیں کون سی باتیں دائمی اور کامل ہیں اور کون سی باتیں عارضی اور وقتی ہیں۔ کلچر کے اس پہلو پر روشنی ڈال کر آرنلڈ اس بات پر زور دیتا ہے کہ کلچر تعصب و تشدد سے آزادی حاصل کرنے کا نام ہے۔ یہ تعصب، خواہ معاشی یا صنعتی دنیا میں ہو، جسمانی طاقت بڑھانے کے عمل میں ہو، سیاسی تنظیم میں ہو یا مذہبی تنظیم یا

ادارہ میں ہو، خراب چیز ہے اور ذہن انسانی کی ترقی کو روک دیتا ہے۔ کلچر کے اس نظریہ کی روشنی میں آرنلڈ کا اس بات پر اصرار کہ ''تنقید کو چاہیئے کہ وہ عملی روح اور اس کے مقاصد سے آزاد رہے''۔ سمجھ میں آتا ہے۔ آزادی کو کسی طرح بھی عمل کی قربان گاہ پر نہیں چڑھایا جاسکتا۔ اسی لیے ''تنقید کا منصب'' میں وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ، غیر جانبداری کے ساتھ، تعصب سے بلند ہوکر، دنیا میں جو بہترین خیالات پیش ہوئے ہیں، سیکھے اور انہیں پھیلائے۔ یہ سب کام عملی ملاحظات سے آزاد ہوں۔ تنقید کا مقصد اشیاء کو نہیں بلکہ خیالات کو آگے بڑھانا ہے۔

اس مقصد کو حاصل کرنے کے لیے دماغ کا کھلا ہونا ضروری ہے اسی لیے آرنلڈ اپنے دور کے انگریزی سماج کی خود بینی اور تنگ نظری کو بُرا کہتا ہے۔ اس تنگ نظری سے نکلنے کا علاج یہ بتاتا ہے کہ ہمیں یورپ کے ادبیات کا مطالعہ کرنا چاہیئے اور خاص طور پر فرانس کے ادب کا۔ وہ لکھتا ہے کہ یورپ کو اور ہمیں اس وقت جس چیز کی ضرورت ہے وہ تنقید ہے۔ ایسی تنقید جس کے ذریعے ہم اشیاء کو، ان کی اصلیت کے ساتھ دیکھ سکیں۔ یہ چیز آرنلڈ کو ''رینان'' (Renan) کی اُس ریسرچ میں نظر آتی ہے جو اس نے مذاہب کے تقابلی مطالعے کے سلسلے میں کی تھی۔ یہی چیز اسے سانت بیو کی تحریروں میں بھی نظر آتی ہے کیونکہ وہ بھی ہر چیز کو اسی طرح دیکھنے پر زور دیتا ہے جیسی وہ ہے۔ آرنلڈ کا خیال یہ ہے کہ فرانس کی برتری کا سبب یہ ہے کہ وہاں ذہنی سرگرمیوں کے ساتھ ہمدردی اور ان سے لطف اندوز ہونے کا رویہ عام ہے۔ انگلستان میں اس رویہ کا فقدان ہے۔

ساتھ ساتھ آرنلڈ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ ہمیں ''کلاسیکیت'' کو دوبارہ دریافت کرنا چاہیئے۔ اپنی ''پوئمس'' ۱۸۵۳ء کے مقدمہ میں وہ یونان کی عظمت کو یاد دلاتا ہے اور بتاتا ہے کہ یونانی شاہکار آج بھی بہترین ادبی وفنی نمونوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ آرنلڈ کے دور کا ادب رومانیت کا ترجمان تھا اور اسی لیے اس کے نقطۂ نظر سے متضاد تھا۔ فرانسیسی ادب، آرنلڈ کے نزدیک، کلاسیکی روح سے زیادہ قریب تھا اور سانت بیو اور ژوبیر کی تنقید میں وہ عناصر موجود تھے جن پر نہ صرف آرنلڈ خود چلنا چاہتا تھا بلکہ اپنے ملک کے ادب کو بھی چلانا چاہتا تھا۔ ٹی-ایس ایلیٹ آرنلڈ کو کلاسیکی نقاد اور کولرج کو رومانی نقاد کہتا ہے۔ مگر یہ بات پورے طور پر اس لیے صحیح نہیں ہے کہ آرنلڈ کی کلاسیکیت، اس مثالی کلاسیکیت سے، جو بولو کے ہاں ملتی ہے، یقیناً مختلف ہے۔ کیونکہ اس میں رومانیت کا وہ رجحان ہے، جس میں فرد کی اہمیت پر زور دیا جاتا ہے، موجود ہے۔ آرنلڈ رومانی آزادی کا پورے طور پر قائل، لیکن یونانی اثرات سے اس آزادی میں ایک توازن پیدا کرنا چاہتا ہے۔

سانت بیو کی طرح آرنلڈ بھی تنقید کو ایک ''فن'' بنا دیتا ہے جو تخلیق سے کسی طرح کم اہم نہیں ہے۔ ''تنقید کا منصب'' میں، جسے آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے، وہ لکھتا ہے کہ:

''اگر اس بات کو درست بھی مان لیا جائے کہ تنقیدی قوت تخلیقی قوت کے مقابلے میں کمتر ہے تو بھی اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ تخلیقی قوت کا استعمال اور آزادانہ تخلیقی سرگرمی انسان کا صحیح منصب ہے۔ انسان تخلیقی عمل سے صحیح معنی میں مسرت حاصل کرتا ہے لیکن ساتھ ساتھ اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ صرف عظیم ادب یا فن پارے تخلیق کرنا ہی آزاد تخلیقی سرگرمی کا استعمال نہیں ہے۔ یہ سرگرمی اور ذرائع سے بھی بروئے کار لائی جاسکتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو سوائے چند آدمیوں کے باقی سب پر مسرت حاصل کرنے کے دروازے بند ہو جاتے۔ کچھ لوگ اپنی آزاد تخلیقی سرگرمی کو خدمتِ خلق کے ذریعے ظاہر کرتے ہیں۔ کچھ لوگ علم حاصل کرنے میں اسے صرف کرتے ہیں اور کچھ لوگ اسے تنقید میں استعمال کرتے ہیں۔ اس بات کو خاص طور پر ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے۔ دوسری بات یہ بھی یاد رکھنی چاہئے کہ عظیم ادب یا فن پاروں کی تخلیق ہر دور میں ممکن نہیں ہوتی۔ اگر کوئی دور اور اس دور کے حالات ایسے نہیں ہیں جن میں عظیم ادب تخلیق کیا جاسکے تو ایسے میں ساری محنت، ساری کوشش و کاوش بے کار جائے گی۔ ایسے میں یقیناً یہ کہیں بہتر ہے کہ عظیم ادبی دور کو بروئے کار لانے کی تیاری کی جائے''۔

پھر اس بحث کو آگے بڑھا کر وہ واضح کرتا ہے کہ دراصل ''خیالات'' ہی وہ مواد ہے جس پر تخلیقی قوت اپنی بنیاد رکھتی ہے اور یہ کام تنقید کے ذریعے انجام دیا جاسکتا ہے۔ تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ خیالات کا نظام قائم کرتی ہے۔ فرسودہ بے معنی اور از کار رفتہ خیالات کو اکھاڑ پھینکتی ہے اور ان کی جگہ زندہ اور ترقی پذیر خیالات کو مروج و عام کر کے اس طور پر سامنے لا کھڑا کرتی ہے کہ ان کی شعلہ سامانی، ان کی لپک تخلیقی ذہنوں کو ترغیب دلاتی ہے اور اسی عمل کی کوکھ سے عظیم تخلیقی دور کا آغاز ہوتا ہے۔

آرنلڈ کی تنقیدی فکر کے سلسلے میں یہ چند باتیں بھی پیش نظر رہنی چاہئیں:

(۱) آرنلڈ سائنسی اور پیشہ ورانہ تعلیم کے مقابلے میں ادب، شاعری اور دیگر انسانی علوم کی حمایت میں آواز بلند کرتا ہے۔ یہ مسئلہ آج بھی اسی طرح اہم ہے۔

(۲) ادب کا تصور اس کے ہاں محدود نہیں ہے بلکہ وہ انگریزی ادب کو ملکی و قومی حدود سے بلند کر کے پورے یورپ کے تناظر میں دیکھتا ہے۔ وہ انگریزی ذہن میں سارے مغرب کی، ابتدا سے لے کر اپنے دور تک، روایت کا شعور پیدا کرنا چاہتا ہے۔ وہ انسانی ذہن

کو جزیرہ نہیں بنانا چاہتا بلکہ اسے پوری کائنات سے ہم آہنگ کردینا چاہتا ہے۔ اسی لیے گوئٹے اس کا محبوب ہے کیونکہ اس میں ایسی ذہنی وسعت ہے کہ وہ اپنے ملک وقوم کے تعصبات سے بلند ہوکر اشیاء کی اصلیت دیکھنے اور دکھانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ گوئٹے بھی قدماء کی پیروی کرتا ہے اور کلچر اس کا بھی آدرش ہے۔

(۳) آرنلڈ کے نزدیک مثالی آدمی وہ ہے جو پورا آدمی ہو۔ اسی لیے وہ قدماء کی تعریف کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ''وہ کُل کو دیکھتے تھے اور ہم صرف جزو کو دیکھتے ہیں''۔ ادب کا کام تعلیم دینا ہے۔ پورے آدمی کی تشکیل کرنا ہے۔ اس میں نظر پیدا کرنا ہے۔ اپنی ذات کا عرفان پیدا کرنا ہے۔ اس میں خود سوچنے سمجھنے اور سنجیدگی کے ساتھ محسوس کرنے کی صلاحیت پیدا کرنا ہے۔

(۴) آرنلڈ ہیئت اور مواد کے درمیان توازن پر زور دیتا ہے۔ عظیم فن پارہ اسی وقت تخلیق کیا جاسکتا ہے جب مواد اور ہیئت ایک اکائی بن گئے ہوں۔

(۵) آرنلڈ تنقید کے لیے غیر جانبداری، تعصب سے دوری، تجسس، لچک اور خیالات کی آزاد نشوونما کو ضروری سمجھتا ہے۔ قدیم ادیب اسی لیے قابل تعریف ہیں کہ وہ تعصب سے پاک اور غیر جانبدار تھے اور اشیاء کی اصل حقیقت کو دیکھنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔

آرنلڈ ایک طرف ادبی نقاد ہے اور دوسری طرف انگریزی معاشرے اور کلچر کا بھی نقاد ہے۔ اس نے تنقید کو جو شکل دی اس کا اثر نہ صرف اس کے اپنے دور پر بلکہ آنے ولی نسلوں پر بھی پڑا۔ بیسویں صدی میں ارونگ ببٹ، ٹی-ایس-ایلیٹ، ایف-آر-لیوس، لیونل ٹرلنگ وغیرہ کی فکر پر آرنلڈ کے اثرات واضح ہیں۔

آرنلڈ کے دو مضامین بہت اہم ہیں۔ ایک ''شاعری کا مطالعہ'' اور دوسرا ''تنقید کا منصب''۔ ان دونوں کو آپ آئندہ صفحات میں ملاحظہ کریں گے۔ یہ وہ مضامین ہیں، جن کے مطالعہ سے آرنلڈ کی فکر کے بنیادی گوشے ہمارے سامنے آجاتے ہیں اور جن کی مدد سے ہم آج بھی اپنے خیالات کو نئے سرے سے مرتب کرسکتے ہیں اور اپنے ادب کو اس گندے نالے سے، جس میں وہ آج پڑا ہوا ہے، باہر نکال کر، تازہ ہوا سے تازہ دم کرکے اسے نئی زندگی دے سکتے ہیں۔ اردو ادب نئے نقادوں کا منتظر ہے اور اس کتاب کا مقصد بھی یہی ہے کہ ہمارے نئے نقاد مغرب کی فکر کو ایک ساتھ ایک نظر میں دیکھ کر ان سے اپنے خیالات کی تشکیل میں مدد لیں۔

میتھیو آرنلڈ

شاعری کا مطالعہ

(۱۸۸۸ء)

''شاعری کا مستقبل بہت شاندار اور نہایت وسیع ہے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا جائے گا بنی نوع انسان کو شاعری پر زیادہ سے زیادہ اعتماد حاصل ہوتا جائے گا۔ کوئی مذہب ایسا نہیں ہے جو اپنی جگہ سے ہل نہ گیا ہو۔ کوئی مسلمہ عقیدہ ایسا نہیں ہے جو شک سے بالاتر ہو اور کوئی بندھی ٹکی روایت ایسی نہیں ہے جو ختم ہوتی دکھائی نہ دے رہی ہو۔ ہمارا مذہب مادیت کے زیر اثر آ کر فرضی حقائق کے جال میں پھنس گیا ہے۔ اور مذہبی جذبات بھی انہی فرضی حقائق کا شکار ہیں اور یہ حقائق بھی اب ساتھ چھوڑ رہے ہیں۔ لیکن شاعری کے لیے خیال ہی سب کچھ ہے۔ اور باقی جو کچھ ہے وہ ظن و فریب کی دنیا ہے۔ روحانی ظن و فریب کی دنیا۔ شاعری اپنے جذبے کو خیال سے وابستہ کرتی ہے۔ خیال ہی اصل حقیقت ہے۔ آج ہمارے مذہب کا سب سے طاقتور حصہ اس کی لاشعوری شاعری ہے''۔

مجھے اپنے ان الفاظ کو اقتباس کرنے کی اجازت دیجئے کیونکہ ان سے اس بات کا اظہار ہوتا ہے، جو میری رائے میں ہر وقت ہمارے پیش نظر رہنی چاہئے اور شاعری کے مطالعے میں ہم پر اثر انداز ہونی چاہئے۔ زیر نظر تصنیف میں دنیا کی شاعری کے دریا سے نکلنے والے ایک عظیم معاون دریا کے راستے کو دیکھنے کی ہمیں دعوت دی گئی ہے۔ یہاں انگریزی شاعری کے دریا کی نشان دہی کی گئی ہے۔ لیکن خواہ ہم شاعری کے عظیم دریا کے مختلف دھاروں کا یا پھر کسی ایک دھارے کا مطالعہ کر رہے ہوں وہ بات (جس کا اوپر کے اقتباس میں ذکر کیا گیا ہے) ہمیشہ ہمارے پیش نظر رہنی چاہئے۔ ہمیں چاہئے کہ ہم شاعری کا شایانِ شان تصور اپنے ذہن میں رکھیں اور یہ تصور اس تصور سے زیادہ بلند و ارفع ہو جو اب تک ہمارا رہا ہے۔ ہمیں ایک ایسا تصور قائم کرنا چاہئے جس سے شاعری کا بلند تر و بہتر ''مصرف'' سامنے آ سکے۔ جس سے بنی نوع انسان یہ دریافت کر سکے کہ اب ہمیں شاعری کو

زندگی کی ترجمانی، زندگی میں معنی پیدا کرنے، تسکین حاصل کرنے اور حوصلے کے ساتھ زندہ رہنے کے لیے استعمال کرنا چاہیے۔ شاعری کے بغیر ہماری ''سائنس'' نامکمل نظر آئے گی اور جو کچھ اس وقت مذہب و فلسفہ کہلاتا ہے اس کی جگہ شاعری لے لے گی۔ میں کہتا ہوں کہ سائنس اس کے بغیر نامکمل معلوم ہوگی۔ کیونکہ بڑی عمدگی اور سچائی کے ساتھ ورڈسورتھ شاعری کے بارے میں کہتا ہے کہ یہ ''جذبات سے معمور وہ ادائیگی ہے جو تمام سائنس کے چہرے میں نظر آتی ہے'' اور اظہار یا ادا کے بغیر چہرے کے بھی کوئی معنی نہیں ہوتے۔ آگے چل کر ورڈسورتھ بڑی عمدگی اور سچائی سے یہ کہتا ہے کہ شاعری ''تمام علوم کی سانس اور اعلیٰ روح'' کا درجہ رکھتی ہے۔ ہمارا مذہب، ایسے شواہد کی نمائش کرکے، جن پر ذہنِ عامہ تکیہ کرتا ہے، مطمئن ہے اور ہمارا فلسفہ علت و معلول، مطلق و غیر مطلق کے استدلال کی آرائش میں مگن ہے۔ ان سب کی حیثیت علم کے خوابوں، پرچھائیوں اور جھوٹی ظاہر پرستی سے زیادہ کچھ نہیں ہے۔ وہ دن آنے والا ہے جب اس پر ہم تعجب کریں گے کہ ہم نے ان پر کیوں اعتماد کیا تھا؟ ہم نے سنجیدگی کے ساتھ انہیں کیوں تسلیم کیا تھا اور جیسے جیسے ہم ان کے کھوکھلے پن پر غور کریں گے ویسے ویسے ہم ''تمام علوم کی روحِ اعلیٰ'' کی قدر و قیمت کے قائل ہوتے جائیں گے جو شاعری ہمیں بہم پہنچاتی ہے۔

اگر ہم شاعری کا ایسا اعلیٰ و ارفع تصور قائم کرتے ہیں تو ہمیں معیارِ شاعری کو بھی بلند رکھنا چاہیے کیونکہ وہ شاعری جو اس اعلیٰ و ارفع تصور کو پورا کرسکتی ہے اسے اعلیٰ درجے کی خصوصیات سے بھی معمور ہونا چاہیے۔ ضروری ہے کہ اس سلسلے میں ہم خود کو اعلیٰ معیار اور سخت فیصلے کا عادی بنائیں۔ سانت بیو بیان کرتا ہے کہ ایک دن نپولین سے کسی شخص نے کسی شخص کے بارے میں کہا کہ وہ ریاکار ہے۔ یہ سن کر نپولین نے کہا ''وہ یقیناً اتنا ہی ریاکار ہے جتنا تم کہتے ہو لیکن ریاکاری کہاں نہیں ہے''۔ سانت بیو کہتا ہے کہ ''ہاں یہ بات سیاست میں، انسان پر حکومت کرنے کے فن میں شاید صحیح ہے۔ لیکن نظامِ خیال اور فن میں، عظمت، دائمی شہرت کا راز یہ ہے کہ یہاں ریاکاری داخل نہ ہونے پائے۔ اسی بات میں انسانی ہستی کے رفیع الشان حصے کی ناقابلِ تسخیر عظمت کا راز پوشیدہ ہے''۔ سانت بیو نے یہ بات خوب کہی ہے اور ہمیں سختی سے اس پر عمل کرنا چاہیے۔ شاعری میں (جو خیال اور فن کے اتحاد کا نام ہے) عظمت اور دائمی شہرت کی سطح پر ریاکاری کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے اور یہ رفیع الشان دائرہ محفوظ اور ناقابلِ تسخیر ہی رہنا چاہیے۔ ریاکاری اعلیٰ و پست صحیح و غیر صحیح یا نیم صحیح، سچ اور جھوٹ یا نیم سچائی کے درمیان فرق کو مٹاتے یا دھندلانے اور چھپانے کا کام کرتی ہے۔ جب بھی

ہم شعوری یا غیر شعوری طور پر ان امتیازات کو مٹانے یا چھپانے کی کوشش کرتے ہیں تو ہم ریاکاری میں پڑ جاتے ہیں۔ اور تمام فنون سے زیادہ شاعری میں ان امتیازات کو مٹانے یا چھپانے کی اجازت نہیں دی جاسکتی کیونکہ شاعری میں اعلیٰ و پست، صحیح و غیر صحیح یا نیم صحیح، سچ اور جھوٹ یا نیم سچائی کے درمیان فرق بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ شاعری میں اس کی بنیادی اہمیت اس کی اعلیٰ صفات کی وجہ سے ہے۔ شاعری پر (جیسا کہ تنقیدِ حیات میں ان اصولوں کے تحت، جو شاعرانہ سچائی اور شاعرانہ حسن کے قوانین کی مدد سے ایسی تنقید کے لیے وضع کیے گئے ہیں) بنی نوع انسان کی روح کو، جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں، جیسے جیسے وقت گزرتا جائے گا اور جیسے جیسے دوسرے سہارے ہمارا ساتھ چھوڑتے جائیں گے، زیادہ اعتماد و اطمینان حاصل ہوتا جائے گا۔ لیکن یہ اطمینان و اعتماد اتنا ہی قوی ہوگا جتنا تنقیدِ حیات کی قوت سے اس کا رشتہ گہرا و استوار ہوگا۔ اور تنقیدِ حیات اسی نسبت سے قوی ہوگی جتنی وہ شاعری، جو اسے پیش کر رہی ہے، اعلیٰ، وقیع اور سچی ہوگی۔

ہمیں بہترین شاعری ہی درکار ہے۔ بہترین شاعری میں تعمیر کرنے، حوصلے کے ساتھ زندہ رکھنے اور مسرور کرنے کی ایک ایسی قوت ہوتی ہے جو کسی اور چیز میں نہیں ہوتی۔ شاعری کا زیادہ واضح، زیادہ گہرا تصور اور وہ قوت و خوشی جو اس تصور سے حاصل ہوسکتی ہے، وہ بیش بہا فائدہ ہے جو زیرِ نظر مجموعۂ کلام سے ہمیں حاصل ہوسکتا ہے۔ مگر پھر بھی ایسے مجموعۂ کلام کی ماہیت وفطرت میں لازماً کوئی ایسی چیز بھی ہوتی ہے جو فائدے کے بارے میں ہمارے شعور کو دُھندلا دیتی ہے اور ہمیں اسے حاصل کرنے سے باز رکھتی ہے۔ لہٰذا شروع ہی سے باقاعدہ طور پر ہمیں اسے اپنے پیش نظر رکھنا چاہئے۔ اور اس ''مجموعہ'' کا مطالعہ کرتے ہوئے بار بار اس خیال کی طرف واپس آتے رہنا چاہئے۔

ہاں شاعری پڑھتے وقت ہر لمحہ بہترین کا تصور، حقیقی علویت کا خیال اور اس سے قوت و خوشی حاصل کرنے کا شوق ہمارے پیش نظر رہنا چاہئے اور ہم جو کچھ پڑھ رہے ہیں اسے اسی معیار پر پرکھنا چاہئے۔ مگر یہ حقیقی معیار بھی (جو واحد حقیقی معیار ہے) غلط ثابت ہوگا اگر ہم دوسرے دو اور معیاروں سے بھی باخبر اور چوکنے نہ رہیں۔ ایک ''تاریخی رائے'' اور دوسری ''ذاتی رائے'' اور یہ دونوں فریب ہیں۔ ایک شاعر یا ایک نظم ہمارے لیے تاریخی اعتبار سے اہم ہوسکتے ہیں۔ وہ ذاتی اسباب کی بناء پر بھی اہم ہوسکتے ہیں۔ اور ہوسکتا ہے کہ واقعی وہ ہمارے لیے بڑی اہمیت رکھتے بھی ہوں۔ تاریخی اعتبار سے وہ اس طرح اہم ہوسکتے ہیں: ایک قوم کی زبان، فکر اور شاعری کے ارتقا کا مطالعہ بہت دلچسپ ہوتا ہے اور ایک شاعر کے کلام کو اس ارتقاء کے راستے کی ایک منزل مان کر ہم

آسانی سے اس کی شاعری کو اس سے کہیں زیادہ اہم قرار دے سکتے ہیں جتنی کہ حقیقت میں وہ اہم نہیں ہے۔ ایسے میں دورانِ تنقید ہم اس کی تعریف و توصیف میں مبالغہ آمیز زبان استعمال کرنے لگتے ہیں۔ مختصراً یہ کہ ہم اسے ضرورت سے کہیں زیادہ اہمیت دینے لگتے ہیں۔ اس طرح ہمارے شاعرانہ فیصلے میں وہ مغالطہ پیدا ہوتا ہے جسے ہم ''تاریخی مغالطے'' کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ اسی طرح ایک شاعری یا ایک نظم ہمارے لیے ذاتی اسباب کی بناء پر اہم ہو سکتی ہے۔ ہمارا ذاتی تعلق، ذاتی پسندیدگی اور حالات کسی شاعر کے کلام کے بارے میں ہماری رائے کو متاثر کرنے اور بھٹکانے کی بڑی صلاحیت رکھتے ہیں اور ہم اس کی شاعری کو وہ اہمیت دینے لگیں جس کی اصل میں وہ اہل نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہو کہ اس کی شاعری ہمارے لیے خصوصی و ذاتی وجوہ کی بنا پر اہمیت رکھتی ہے اور رکھتی آئی ہے۔ یہاں بھی ہم اپنی دلچسپی کی چیز کو ضرورت سے زیادہ بڑھا چڑھا کر پیش کرنے لگتے ہیں اور اس کی تعریف میں مبالغہ آمیز زبان استعمال کرنے لگتے ہیں۔ اور اس طرح ہمارے شاعرانہ فیصلے میں دوسرا مغالطہ پیدا ہوتا ہے۔ وہ مغالطہ جو اس رائے سے پیدا ہوتا ہے جسے ہم ''ذاتی مغالطے'' کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔

یہ دونوں مغالطے فطری ہیں۔ تاریخ اور شاعری کے ارتقاء کے مطالعے کے دوران انسان کی نظر اکثر ان مشہور ہستیوں اور تصانیف پر ٹھہر جاتی ہے جو ایک زمانے میں نمایاں تھیں لیکن اب پردۂ گمنامی میں پڑی ہیں اور انہیں دیکھ کر انسان اُن لا پرواہ لوگوں پر لعن طعن کرنے لگتا ہے جنہوں نے روایت و عادت کی وجہ سے ان ناموں یا تصانیف کو چھوڑ دیا ہے جو ہماری قومی شاعری میں دوسروں کے مقابلے میں زیادہ اہم تھیں۔ فرانس والے اپنی ابتدائی شاعری کے مطالعہ پر، جسے انہوں نے ایک طویل عرصے سے نظر انداز کر رکھا تھا، اب محنت کے ساتھ زیادہ توجہ دے رہے ہیں۔ اس مطالعے نے ان میں سے بہت سوں کو اپنی کلاسیکی شاعری، یعنی سترھویں صدی کی درباری ٹریجیڈی سے جس پر پیلیسون نے سچی شاعری نہ ہونے کا الزام لگایا تھا اور اسے بے اثر نفاست سے معمور بتایا تھا مگر جو فرانس میں اس طرح مقبول رہی جیسے کہ وہی کلاسیکی شاعری کا کمال تھی، سے منحرف کر دیا ہے۔ یہ بے اطمینانی فطری ہے۔ ہم ایک مسلمہ نقاد اور کلیمن مارو کے ایڈیٹر ''ایم شارلے دھیریکاڈ'' تو یہاں تک کہہ دیتا ہے کہ ''عظمت کا وہ بادل جو ایک کلاسیک کو چاروں طرف سے گھیرے ہوتا ہے ایک ایسا کہرہ ہے جو نہ صرف ادب کے مستقبل کے لیے خطرہ ہے بلکہ تاریخ کے لحاظ سے بھی نا قابلِ قبول ہے''۔ وہ آگے لکھتا ہے کہ ''وہ ہمیں ایک نقطۂ واحد سے آگے دیکھنے نہیں دیتا۔ وہ نقطہ جو آخری

اور غیر معمولی ہوتا ہے۔ جو ایک خیال یا ایک تصنیف کا بے اصول اور فرضی خلاصہ ہوتا ہے۔ وہ ایک صورت اور خدوخال کے بجائے ایک ہالا بناتا ہے۔ جہاں کبھی ایک آدمی نظر آتا تھا وہاں ایک بت رکھ دیتا ہے اور ہماری نظروں سے محنت، کوششوں، کمزوریوں اور ناکامیوں کے تمام نشانات چھپا کر وہ ہمیں دعوتِ مطالعہ نہیں بلکہ دعوت پرستش دیتا ہے۔ وہ ہمیں یہ نہیں دکھاتا کہ یہ کام کیسے ہوا بلکہ یہ اسے ایک ماڈل بنا کر ہم پر مسلط کر دیتا ہے۔ سب سے زیادہ مورخ کے لیے کلاسیکی ہستیوں کی یہ تخلیق ناقابل قبول ہوتی ہے۔ کیونکہ یہ طریقۂ کار شاعر کو اس کے اپنے زمانے سے، اس کی اصل زندگی سے الگ کر دیتا ہے۔ یہ تاریخی رشتوں کو توڑ دیتا ہے۔ روایتی تعریف و توصیف سے تنقید کو اندھا کر دیتا ہے اور ادبی مآخذ کی تحقیق و تفتیش کو ناقابل قبول بنا دیتا ہے۔ یہ ہمیں کسی ممتاز انسانی شخصیت سے متعارف نہیں کراتا بلکہ ایک بے حس و حرکت دیوتا سے روشناس کراتا ہے جو پیٹر کی طرح اپنی کامل تصنیف کے درمیان اولمپس پر بیٹھا ہے۔ اور ایک نوجوان طالب علم کے لیے جسے یہ تصنیف دُور سے دکھائی جاتی ہے، یہ یقین کرنا ممکن نہ ہوگا کہ وہ تصنیف آسانی دماغ سے بنی بنائی تیار نہیں نکلی ہے''۔

یہ سب باتیں بڑی ذہانت اور خوبی سے کہی گئی ہیں مگر یہاں ہم ایک امتیاز قائم کرنا چاہتے ہیں۔ واضح رہے کہ ہر چیز کا دار و مدار شاعر کے کلاسیکی کردار کی نوعیت پر ہے۔ اگر وہ غیر معتبر کلاسیک ہے تو اسے چھاننا پھٹکنا چاہئے۔ اگر وہ غیر صحیح کلاسیک ہے تو اسے رد کر دینا چاہئے۔ لیکن اگر وہ حقیقی کلاسیک ہے، اگر اس شاعر کی تصنیف بہترین کے دائرے میں آتی ہے تو ہمارے لیے بہترین کام یہ ہے کہ ہم اسے محسوس کریں اور اس کی تصنیف سے جس قدر ممکن ہو سکے لطف اندوز ہوں۔ ساتھ ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ ہم اس تصنیف اور اس سے کم درجے کی تصانیف کے درمیان وسیع اور بنیادی فرق کو بھی سمجھیں۔ یہی مفید اور تعمیری کام ہے اور یہی وہ اصل فائدہ ہے جو شاعری کے مطالعے سے ہمیں حاصل ہو سکتا ہے۔ ہر وہ چیز، جو اس کام میں روڑے اٹکائے یا مداخلت کرے، نقصان دہ ہے۔ فی الحقیقت ہمیں اپنی کلاسیک کو تو ہم کے ساتھ آنکھیں بند کر کے نہیں بلکہ آنکھیں کھول کر پڑھنا چاہئے۔ ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہئے کہ وہ تصنیف کب اور کہاں کمزور ہو جاتی ہے اور کب بہترین کے درجے سے گر جاتی ہے۔ یہی وہ باتیں ہیں جن کو سامنے رکھ کر ہمیں اس کی قدر و قیمت متعین کرنی چاہئے۔ مگر یہ بات بھی یاد رہے کہ اس منفی تنقید کا بذات خود کوئی فائدہ نہیں ہے جب تک یہ بہترین چیز کا زیادہ صاف اور زیادہ گہرا شعور بہم پہنچا کر اس سے گہرائی کے ساتھ لطف

اندوز ہونے کے سلیقے کو بھی پروان نہ چڑھا دے۔ ایک حقیقی کلاسیک کی تخلیق میں کی جانے والی کاوش ومحنت، کوششوں، کمزوریوں، ناکامیوں کا سراغ لگانا، اس کے زمانے، اس کی زندگی اور اس کے تاریخی رشتے سے واقف ہونا محض ادبی اتائی پن ہے جب تک کہ مقصد کا واضح تصور اور گہرا لطف بھی اس میں شامل نہ ہو۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہم کسی کلاسیک سے جس قدر زیادہ واقف ہوں گے اسی قدر اس سے لطف اندوز ہوں گے۔ اگر ہمیں عمر نوح مل جائے اور ہم سب کے ذہن پورے طور پر صاف اور ہماری قوتِ ارادی کامل طور پر ثابت قدم ہو جائے تو یہ بات بھی حقیقت میں اتنی ہی صحیح ہو سکتی ہے جتنی کہ نظریاتی سطح پر صحیح معلوم ہوتی ہے۔ مگر یہاں معاملہ وہی ہے جو اسکول کے لڑکوں کو لاطینی اور یونانی ادب کے مطالعے میں درپیش ہوتا ہے۔ زبان سے واقفیت کی وہ بنیادیں، جو ہم دورانِ تعلیم لڑکوں کے ذہن میں قائم کرتے ہیں، نظریاتی اعتبار سے یونانی و لاطینی مصنفین کو اچھے طریقے پر سمجھنے کے لیے ایک قابل قدر تیاری ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ جتنی اچھی بنیاد ہم ڈالیں گے اتنے ہی اچھے طریقے سے ہم ان مصنفین کو سمجھنے اور ان سے لطف اندوز ہونے کے اہل ہو سکیں گے۔ اور یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر وقت اتنا کم نہ ہو اور لڑکوں کے ذہن اتنی جلدی تھک نہ جائیں اور ان کی دلچسپی ختم نہ ہو جائے تو، جیسا کہ ہو رہا ہے، بڑے پیمانے پر لسانی تیاری تو ضرور ہوتی رہے گی مگر پھر بھی ان مصنفین سے نہ تو زیادہ واقفیت پیدا ہو سکے گی اور نہ صحیح مذاق پیدا ہو سکے گا۔ یہی حشر ان لوگوں کا ہے جو شاعری میں تاریخی مآخذ تلاش کرتے ہیں۔ ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ یہ لوگ اپنی تفتیش و تحقیق کی بنا پر کلاسیک سے زیادہ اور بہتر طور پر لطف اندوز ہونے کی صلاحیت کا مظاہرہ کرتے مگر وہ بھی اکثر بہترین چیزوں سے لطف اندوز ہونے سے محروم رہ جاتے ہیں اور کم مایہ چیزوں میں لگ جاتے ہیں اور پھر ان کم مایہ چیزوں کو اپنی محنت شاقہ کی بنا پر بڑھا چڑھا کر پیش کرنے لگتے ہیں۔

زیرِ نظر تصنیف سے بھی تاریخی مآخذ اور تاریخی رشتوں کو تلاش کرنے کا خیال الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا بھی امکان موجود ہے کہ جن شاعروں کی اس ''مجموعہ'' میں نمائش کی گئی ہے ان کا تعارف ان لوگوں سے نہیں کرایا جائے گا جو ان سے کوئی دلچسپی نہیں رکھتے بلکہ ان سے کرایا جائے گا جو بہت پہلے سے ان کی بے حد وقعت کرتے ہیں۔ ساتھ ساتھ یہ بھی ہمارے مشاہدے میں آیا ہے کہ جب ہمارا واسطہ کسی مصنف سے پڑتا ہے اور ہم اس کو متعارف کرانا چاہتے ہیں تو اس کی اہمیت کا احساس دلانے کے لیے ہم اسے بڑھا چڑھا کر پیش کرنے لگتے ہیں۔ یہ عمل اس تصنیف میں پیش کیے جانے والے شعرا کے ساتھ بھی ہوگا۔ زیرِ نظر تصنیف میں اکثر تاریخی رائے یا ذاتی رائے کی طرف

مائل ہونے کی ترغیب بھی ہوگی اور ہم حقیقی رائے کو بھول جائیں گے۔ لیکن یہاں یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہئے کہ اگر ہمیں شاعری سے پورا پورا استفادہ کرنا ہے تو ہمیں حقیقی رائے ہی سے کام لینا چاہئے۔ یہ فائدہ اتنا بڑا ہے یعنی ایک سچے شاعرانہ کلاسیک کو واضح طور سے محسوس کرنا اور گہرائی سے لطف اندوز ہونا کہ شاعری اور شاعروں کے مطالعے کے دوران اس بات کو اپنے حقیقی مقصد کے طور پر ہمیشہ پیش نظر رکھنا چاہئے اور اسے حاصل کرنے کی خواہش کو ایک ایسے واحد اصول کے طور پر تسلیم کرلینا چاہئے جس پر ہم ہر چیز کو پڑھنے اور جاننے کے دوران واپس آتے رہیں۔

تاریخی مغالطہ خاص طور پر اس وقت ہمارے فیصلے اور زبان پر غالب آسکتا ہے جب ہم قدیم شعرا کا مطالعہ کر رہے ہوں۔ ذاتی مغالطہ اس وقت غالب آسکتا ہے جب ہمارا واسطہ اپنے ہم عصر شعرا یا ان شاعروں سے پڑے جو بہر طور جدید کہلاتے ہیں۔ شاید تاریخی مغالطے سے پیدا ہونے والے مبالغے اپنی جگہ زیادہ گھمبیر اور اہم نہیں ہوتے۔ ان کے نتائج عام کانوں تک نہیں پہنچتے، شاید یہ مبالغے ان ادبی لوگوں کو بھی متاثر نہیں کرتے جو ان کے پہلے سے قائل ہیں۔ مگر یہ عمل زبان کو خطرناک اور ناجائز استعمال کی طرف ضرور لے جاتا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ کیدمن کو، ہمارے اپنے شعرا میں، ملٹن کے مقابلے میں پیش کیا جاتا ہے۔

بہرحال یہ جاننے کے لیے کہ کون سی شاعری حقیقت میں اعلیٰ ہے اور اس لیے ہمارے لیے بہت مفید ہوسکتی ہے، سوائے اس کے کوئی اور طریقہ نہیں ہوسکتا کہ ہم اپنے عظیم شاعروں کے فقروں اور مصرعے ذہن میں رکھیں اور انہیں دوسری شاعری کے سلسلے میں کسوٹی کی طرح استعمال کریں۔ ہم یہ نہیں چاہتے کہ ان کی شاعری بھی اس شاعری سے مشابہ ہو۔ وہ بہت مختلف ہوسکتی ہے لیکن اگر ہم میں ذرا سلیقہ اور شعور ہے اور ہم نے اپنے عظیم شاعروں کے کلام کو اچھی طرح ذہن نشین کرلیا ہے تو وہ اعلیٰ شاعرانہ صفات کا عدم یا وجود معلوم کرنے کے لیے ایک سچی کسوٹی ثابت ہوگا۔ چھوٹی چھوٹی عبارتیں یہاں تک کہ صرف ایک مصرع ہی ہمارے مقصد کے لیے کافی ہوگا۔

نقادان صفات کو اخذ کرنے پر بہت محنت کرتے ہیں جو اعلیٰ شاعری میں ہوتی ہیں۔ اس عمل کے لیے بہتر یہ ہے کہ ہم حقیقی مثالوں کو سامنے رکھیں۔ اعلیٰ اور اعلیٰ ترین صفت والی شاعری کے نمونوں کا مطالعہ کریں اور پھر یہ بتائیں کہ ''اعلیٰ شاعری کی صفت یہاں ادا ہوئی ہے''۔ یہ صفت یا صفات نقاد کی نثر سے کہیں زیادہ شاعر کی نظم میں محسوس کی جاسکتی ہیں۔ لیکن اگر پھر بھی ہم سے یہ کہا جائے کہ ہم ان صفات کا تنقیدی اظہار کریں تو ایسے میں ہم یہ نہیں بتا سکتے کہ یہ صفات کیسے اور کیوں

پیدا ہوئیں بلکہ صرف یہ بتا سکتے ہیں کہ کس شاعر کے کلام میں اور کہاں پیدا ہوئیں؟ یہ صفات شاعری کے مواد اور خیال میں ہوتی ہیں اور اس کے رنگ اور طرز میں ہوتی ہیں اور ان کے اتحاد سے شاعری میں ایک لہجہ حسن اور زور پیدا ہوتا ہے۔ لیکن اگر ہم سے فلسفیانہ الفاظ میں اس کی تعریف کرنے کے لیے کہا جائے تو ہم اس کا جواب نفی میں اس لیے دیں گے کہ ایسا کرنے سے ہم سوال کو واضح کرنے کے بجائے مبہم کر دیں گے۔

مواد اور خیال کے سلسلے میں ہم ایک اور بات کا اضافہ کرنا چاہتے ہیں۔ اس سلسلے میں ارسطو کا یہ مشاہدہ خاص اہمیت رکھتا ہے کہ تاریخ پر شاعری کی فوقیت اس لیے قائم ہے کہ شاعری میں زیادہ رفیع النشان سچائی اور مفکرانہ سنجیدگی ہوتی ہے اس لیے اب تک ہم نے جو کچھ کہا ہے اس پر اتنا اضافہ اور کرتے چلیں کہ بہترین شاعری کی مخصوص صفت یہ ہے کہ اس کے مواد اور طرز میں واضح طور پر صداقت اور سنجیدگی ہوتی ہے یعنی بہترین شاعری کے طرز اور مواد میں صداقت و سنجیدگی کی علویت کو جدا نہیں کیا جا سکتا۔ یہ دونوں علویتیں ایک دوسرے سے پیوست ہوتی ہیں اور ایک دوسرے سے مناسب رشتہ رکھتی ہیں۔ جتنی اعلیٰ شاعرانہ صداقت اور سنجیدگی شاعر کے مواد اور خیال میں کم ہوگی یقین رکھیے اتنا ہی زبان و رفتار کا اعلیٰ شاعرانہ اثر اس کے طرز اور رنگ میں کم ہوگا۔ زبان و رفتار کا یہ اعلیٰ شاعرانہ اثر طرز اور رنگ کے اعتبار سے جتنا کم ہوگا اتنی ہی اعلیٰ شاعرانہ صداقت اور سنجیدگی مواد اور خیال کے اعتبار سے بھی کم ہوگی۔

اس طرح بیان کر دینے سے یہ عام سی باتیں بن کر رہ جاتی ہیں لیکن ان باتوں کی اصل قوت کا احساس اسی وقت کیا جا سکتا ہے جب ان باتوں کو عظیم شاعروں کے کلام میں دیکھا جائے۔ میری خواہش یہ ہے کہ شاعری کا ہر طالب علم یہ کام خود کرے۔ یہ کام خود کرنے سے یہ ساری باتیں اچھی طرح ذہن نشین ہو جائیں گی .....

(اس کے بعد آرنلڈ نے ان اصولوں کا اطلاق انگریزی شاعری پر کیا ہے اور ابتدائی دور کی انگریزی شاعری سے لے کر اپنے دور کی شاعری تک، جائزہ لے کر ان اصولوں کی وضاحت کی ہے)۔

میتھیو آرنلڈ

تنقید کا منصب

(۱۸۶۵ء)

میں نے ایک جگہ لکھا تھا کہ نہ صرف فرانس اور جرمنی کے ادب میں بلکہ سارے یورپ کے ادب میں جو رجحان سب سے زیادہ نمایاں نظر آتا ہے وہ تنقیدی رجحان ہے۔ ہمیں تمام علوم میں (علم دینیات سے لے کر فلسفہ، تاریخ، آرٹ اور سائنس تک) ہر چیز کے وجود کو اس کے حقیقی روپ میں دیکھنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ یہی چیز ایک خاص اہمیت کے ساتھ مجھے انگریزی ادب میں بھی نظر آتی ہے۔ اس سلسلے میں بہت سے لوگوں نے یہ بھی کہا تھا کہ میں تنقید کو جو اہمیت دیتا ہوں اس میں انتہا پسندی کو دخل ہے اور انسان کی تخلیقی قوت ہمیشہ تنقیدی کاوشوں پر فوقیت رکھتی ہے۔ تخلیقی قوت کی برتری کے سلسلے میں بہت سی رائیں بھی پیش کی گئیں اور خصوصیت کے ساتھ ورڈسورتھ کی یہ رائے کہ ''تنقیدی قوت یقیناً تخلیقی قوت کے مقابلے میں کمتر درجے کی چیز ہے اور وہ وقت جو دوسروں کے کاموں پر تنقید لکھنے میں صرف کیا جائے اگر تخلیقی کاموں میں، خواہ وہ کسی درجے کے ہوں، لگایا جائے تو زیادہ مفید ہے۔ غلط اور معاندانہ تنقید لوگوں کے ذہنوں کو بہت نقصان پہنچا سکتی ہے لیکن برخلاف اس کے احمقانہ تخلیق، خواہ وہ نثر میں ہو یا نظم میں، قطعی طور پر بے ضرر ہوتی ہے''۔

مجھے ورڈسورتھ سے اس حد تک تو ضرور اتفاق ہے کہ بے بنیاد اور غلط تنقید لکھنے سے بہتر ہے کہ آدمی لکھنے کا کام ہی بند کردے۔ اس بات کو ہر شخص تسلیم کرتا ہے کہ تنقیدی صلاحیت تخلیقی صلاحیت سے کمتر ہے، لیکن ساتھ ساتھ میں یہ سوال بھی اٹھانا چاہتا ہوں کہ کیا تنقید بذات خود ایک مضر اور نقصان دہ سرگرمی ہے؟ کیا یہ درست ہے کہ اس وقت کو، جو دوسروں کے کاموں پر تنقید لکھنے پر صرف کیا جائے تخلیقی کاموں پر، خواہ وہ کسی درجے کی ہوں، لگایا جائے؟ اس معیار کے پیش نظر کیا یہ صحیح ہے کہ اگر ڈاکٹر جونسن ''حیات الشعرا'' لکھنے کے بجائے Irenes لکھتا تو زیادہ مفید کام کرتا؟ میرا خیال ہے اور آپ مجھ سے یقیناً اتفاق کریں گے کہ یہ بات کسی طرح بھی صحیح نہیں ہے۔ آپ خود

سوچئے کہ کیا یہ بہتر ہوتا کہ ورڈسورتھ اپنا مشہور ومعروف ''مقدمہ'' لکھنے کے بجائے (جس میں اتنی تنقید ہے اور جس میں دوسروں کے کاموں پر بھی تنقید ملتی ہے) کلیسائی سانیٹ لکھنے میں اپنا قیمتی وقت صرف کرتا۔ ورڈسورتھ خود ایک بڑا نقاد تھا اور یہ افسوس کی بات ہے کہ اس نے اس طرف زیادہ توجہ نہیں دی۔ گوئٹے ایک عظیم نقاد ہے اور شکر کا مقام ہے کہ اس نے تنقید کی طرف پوری توجہ دی۔ آیئے اب ورڈسورتھ کی مبالغہ آمیزی اور اس کے وجوہ تلاش کرنے کے بجائے اپنے ضمیر کو ٹٹولیں اور دیکھیں کہ تنقید کسی خاص دور میں خود اس دور کو، نقاد کے ذہن کو اور ساتھ ساتھ معاشرے کے ذہن و روح کو کیا دیتی ہے؟

اگر اس بات کو درست بھی مان لیا جائے کہ تنقیدی قوت تخلیقی قوت کے مقابلے میں کمتر ہے تو بھی اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ تخلیقی قوت کا استعمال اور آزادانہ تخلیقی سرگرمی انسان کا صحیح منصب ہے۔ انسان تخلیقی عمل سے صحیح معنی میں مسرت حاصل کرتا ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ صرف عظیم ادب یا فن پارے تخلیق کرنا ہی آزاد تخلیقی سرگرمی کا استعمال نہیں ہے۔ یہ سرگرمی اور ذرائع سے بھی بروئے کار لائی جاسکتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو سوائے چند آدمیوں کے باقی سب پر مسرت حاصل کرنے کے دروازے بند ہو جاتے۔ کچھ لوگ اپنی آزاد تخلیقی سرگرمی کو خدمتِ خلق کے ذریعے ظاہر کرتے ہیں۔ کچھ لوگ علم حاصل کرنے میں اسے صرف کرتے ہیں اور کچھ لوگ اسے تنقید میں استعمال کرتے ہیں۔ اس بات کو خاص طور پر ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے۔ دوسری بات یہ بھی یاد رکھنی چاہیے کہ عظیم ادب یا فن پاروں کی تخلیق ہر دور میں ممکن نہیں ہوتی۔ اگر کوئی دور اور اس دور کے حالات ایسے نہیں ہیں جن میں عظیم ادب تخلیق کیا جاسکے تو ایسے میں ساری محنت، ساری کوشش و کاوش بے کار جائے گی۔ ایسے میں یقیناً یہ کہیں بہتر ہے کہ عظیم ادبی دور کو بروئے کار لانے کی تیاری کی جائے۔

یہ بات واضح رہے کہ تخلیقی قوت اپنے جوہر دکھانے کے لیے، فکر وخیال کو، مواد کے طور پر، اپنے تصرف میں لاتی ہے۔ اب ایسے میں اگر مواد ہی موجود نہ ہو یا وہ مواد ابھی استعمال میں لائے جانے کے لیے پورے طور پر تیار نہ ہوا ہو تو کیا ہوگا؟ کیا ایسے میں عظیم ادب پاروں کی تخلیق ممکن ہوگی؟ جب صورتِ حال یہ ہو تو تخلیق کے لیے اس وقت تک انتظار کرنے کی ضرورت ہے جب تک مواد تخلیقی قوتوں کے استعمال میں آنے کے لیے پورے طور پر تیار نہ ہو جائے۔ چونکہ یہ مسئلہ ادب میں بار بار آتا ہے اس لیے میں اب اپنی بات کو صرف ادب تک ہی محدود رکھوں گا۔

تخلیقی قوت، جس مواد سے کام لیتی ہے اور جس مواد پر اپنی بنیاد رکھتی ہے وہ ''خیالات'' ہیں۔ ادب اپنے دور کے سارے مروجہ اور بہترین خیالات کو اپنے استعمال میں لاتا ہے اور اسے تخلیق کے مواد کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ کم از کم ہم اپنے دور کے بارے میں یہ بات وثوق کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ اگر کوئی فن کار اپنی تخلیقی قوت ان خیالات سے ہٹ کر استعمال میں لانا چاہے اور ہوا میں گرہ لگانے کی کوشش کرے تو اسے یقیناً ناکامی ہوگی۔ میں نے یہاں ''مروجہ'' کا لفظ استعمال کیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ بنیادی طور پر تخلیقی صلاحیت نئے خیالات کی دریافت میں اپنے جوہر کا اظہار نہیں کرتی۔ یہ تو دراصل فلسفی کا کام ہے۔ ادبی جینیس کا عظیم کارنامہ تو تحلیل اور اس کے اظہار کا ہے۔ تجزیہ اور دریافت کا نہیں۔ تخلیقی قوتوں کا جوہر تو اس وقت کھلتا ہے جب ذہنی و روحانی فضا سازگار ہو۔ جب خیالات کا زندہ نظام موجود ہو اور یہ سب چیزیں ایک وحدت بن کر اسے تخلیق کرنے پر اُکسا رہی ہوں۔ ایسے میں تخلیقی فن کار کا کام یہ ہوتا ہے کہ وہ خدائی صفات کے ساتھ انہیں اپنے تصرف میں لے آئے اور دلکش و موثر انداز میں پیش کردے۔ لیکن یہ عوامل ہر دور اور ہر زمانے میں موجود نہیں ہوتے اور اگر ہوتے بھی ہیں تو ان میں وہ ربطِ باہمی، وہ توانائی اور وحدت نہیں ہوتی کہ فضا کو تخلیق کے لیے سازگار کہا جا سکے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب میں عظیم تخلیقی ادوار کبھی کبھی وجود میں آتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ سازگار ماحول نہ ہونے کے باعث عظیم جینیس بھی غیر اطمینان بخش تخلیقات پیش کرتا ہے۔

عظیم ادبی شہ پاروں کی تخلیق کے لیے دو قوتیں ساتھ ساتھ چلنی چاہئیں۔ ایک تو خود تخلیق کرنے والے کی قوت اور ساتھ ساتھ اس لمحہ کی قوت جس میں وہ تخلیق وجود میں آرہی ہے۔ اگر ان میں سے کوئی چیز بھی کم یا کمزور ہے تو تخلیق بھی اسی اعتبار سے ناقص یا کمزور ہوگی۔ اگر ماحول ناسازگار ہے، نظامِ خیال بکھرا ہوا ہے تو ایسے میں عظیم جینیس کی تخلیقات بھی کمزور ہوں گی اور اگر جینیس کمزور ہے تو خواہ ماحول کتنا ہی ناسازگار کیوں نہ ہو عظیم ادبی شہ پارہ تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ تخلیقی قوت انہی عوامل کی محتاج ہے اور یہ عوامل خود تخلیقی قوت کے قبضۂ قدرت میں نہیں ہوتے۔

لیکن برخلاف اس کے یہی عوامل تنقیدی قوت کے قبضۂ قدرت میں ہوتے ہیں۔ تنقیدی قوت کا کام یہ ہے کہ وہ علوم کی تمام شاخوں میں، ہر چیز کے وجود کو اس کے حقیقی روپ میں دیکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس کا ایک کام یہ بھی ہے کہ وہ ایک ایسا ذہنی و تخلیقی ماحول پیدا کردے، حالات کو اس طور پر سازگار بنا دے، نظامِ خیال کو اس طور پر مربوط کردے اور ان رشتوں کو اس طور پر جوڑ کر

ہم آہنگ کر دے کہ تخلیقی قوت ان سے پورے طور پر مستفید ہو سکے۔ تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ خیالات کا نظام قائم کرتی ہے۔ فرسودہ، بے معنی اور از کار رفتہ خیالات کو اکھاڑ پھینکتی ہے اور ان کی جگہ زندہ اور ترقی پسند خیالات کو مروج و عام کر کے اس طور پر سامنے لا کھڑا کرتی ہے کہ ان کی شعلہ سامانی، ان کی لپک تخلیقی ذہنوں کو ترغیب دلاتی ہے۔ تنقیدی عمل کے ذریعے یہ خیالات معاشرہ تک پہنچتے ہیں اور چونکہ صداقت کا احساس خود زندگی کا احساس ہے اس لیے نتیجے کے طور پر عمل اور ردعمل کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ خیالات کا ایک زندہ نظام نشوونما پانے لگتا ہے اور حرکت و نمو کے اسی عمل کی کوکھ سے ادب میں تخلیقی ادوار جنم لیتے ہیں۔

مثال کے طور پر شاعری کو لیجئے۔ اس بات سے میری طرح آپ بھی یقیناً واقف ہوں گے کہ زندگی اور دنیا کو اپنی شاعری میں برتنے سے پہلے شاعر کے لیے خود زندگی اور دنیا کے اسرار و رموز سے پوری طرح واقف ہونا ضروری ہے۔ اب جب کہ زندگی اور دنیا بہت پیچیدہ چیزیں بن گئی ہیں جدید شاعری کی تخلیق کے لیے ضروری ہے کہ تنقیدی شعور اور تنقیدی کاوش اس کے اندر موجود ہو ورنہ وہ تخلیق بذات خود سطحی اور بے وقعت ہوگی۔ اسی لیے بائرن کی شاعری میں ہمیشہ زندہ رہنے کی قوت کم نظر آتی ہے اور اس کے برخلاف گوئٹے کی شاعری میں یہ قوت اسی وجہ سے زیادہ ہے۔ بائرن اور گوئٹے دونوں میں تخلیقی صلاحیت بہت اعلیٰ درجے کی تھی لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ گوئٹے کی ذہنی تربیت تنقیدی کاوش اور تنقیدی شعور کے ذریعے ہوئی اور اس شعور نے اس کے سامنے نئے آسمان اور نئے اُفق کھول دیے۔ یہ چیزیں شاعری کے بنیادی لوازمات اور شاعری کے بنیادی موضوعات ہیں اور گوئٹے بائرن سے کہیں زیادہ ان کا گہرا شعور رکھتا تھا۔

مجھے مدت سے اس بات کا احساس ہے کہ اس صدی کی پہلی چوتھائی میں ہمارے ادب میں تخلیقی سرگرمی کا جو زور شور رہا ہے وہ فی الحقیقت قبل از وقت اور نورسیدہ تھا۔ اسی وجہ سے تخلیقات کا یہ سلسلہ زیادہ عرصے تک نہ چل سکا۔ تخلیقی عمل کے اس کچے پن کی وجہ یہ تھی کہ یہ دور کافی مواد اور پورے شعور کے بغیر وجود میں آ گیا۔ اس دور کی شاعری اپنی پوری قوت اور وافر تخلیقی توانائی کے باوجود اپنے آپ سے کچھ زیادہ باخبر نہیں تھی۔ اسی وجہ سے بائرن کی شاعری میں ہمیں گودا نظر نہیں آتا۔ شیلی کی شاعری بے جوڑ اور بے ربط دکھائی دیتی ہے اور ورڈسورتھ اپنی ساری گہرائی کے باوجود، کاملیت اور تنوع سے اتنا عاری نظر آتا ہے۔ ورڈسورتھ کتابوں کا شائق نہیں تھا۔ میرا خیال ہے اگر ورڈسورتھ کا مطالعہ گوئٹے کی طرح وسیع ہوتا تو اس کی فکر گہری اور اس کا اثر ہمہ گیر ہو جاتا اور وہ یقیناً

ایک مختلف اور عظیم شاعر ہوتا۔ ممکن ہے کتابوں کے مطالعے کے سلسلے میں اس طور پر میرا یہ اصرار یہاں غلط فہمی پیدا کردے۔ دراصل کتابوں اور مطالعے کا عدم شوق ہمارے دور کی شاعری کے افلاس کا اصل سبب نہیں تھا۔ شیلی کا مطالعہ کافی وسیع تھا۔ کولرج بہت وسیع المطالعہ شخص تھا۔ اس کے برخلاف پنڈار اور سوفوکلیز نے بہت زیادہ کتابیں نہیں پڑھی تھیں۔ شیکسپیئر بھی کوئی زیادہ مطالعہ کا انسان نہیں تھا۔ لیکن اس کے باوجود اس دور کی تخلیقی سرگرمیوں کا اصل سبب یہ تھا کہ پنڈار اور سوفوکلیز کے یونان اور شیکسپیئر کے انگلستان میں شاعر پوری شدت اور گہرائی کے ساتھ اس دور کے زندہ و مربوط خیالات کے دھارے پر بہہ رہا تھا۔ خیالات کے اس بہاؤ نے تخلیقی قوت کی اعلیٰ درجے پر نشوونما کردی تھی اور ان خیالات نے معاشرے اور فن کار میں ایمان و یقین کی آگ روشن کردی تھی۔ معاشرے میں زندہ خیالات کا ایک سیلاب تھا، جو بہہ رہا تھا۔ یہی وہ صورتِ حال ہے جو تخلیقی قوت کی نشوونما کے لیے حقیقی اور مضبوط بنیاد کا کام دیتی ہے۔ اگر زندہ خیالات اس طور پر موجود نہیں ہوں گے تو تخلیقی قوت اسی مناسبت سے کمزور اور پست ہوگی۔ تخلیقی فن کار خیالات دریافت نہیں کرتا۔ یہ تو نقاد کا کام ہے۔ اس کا کام تو صرف یہ ہے کہ وہ موجود خیالات کے مختلف سروں کو ملا کر ایک حسن اور ایک توازن کے ساتھ اس طور پر جوڑ دیتا ہے کہ سارا معاشرہ اس میں اپنے دل کی آواز سننے لگتا ہے۔ وہ خیالات جو فن کار نے پیش کیے، وہ احساسات اور وہ جذبے جن پر اس نے اپنی تخلیق کی بنیاد رکھی پہلے سے پختگی کے ساتھ موجود ہیں۔ وہ انہیں اپنے مخصوص عمل سے ایک نئی چیز بنا دیتا ہے۔ یہی تخلیق ہے۔ کتابوں اور مطالعے کی حیثیت و اہمیت یہ ہے کہ وہ تخلیقی فن کار کے لیے سہاروں کا کام دیتی ہیں۔ اس کی مدد کرتی ہیں۔ اس کے تخلیقی عمل کو آسان، بہتر اور جاندار بناتی ہیں۔ حتیٰ کہ اگر معاشرے میں اس طور پر خیالات موجود نہیں ہیں کہ وہ تخلیقی فن کار کے لیے مواد کا کام دے سکیں تو کتابیں اور مطالعہ، علم و آگاہی اور ذہانت کی وہ تیزی ضرور پیدا کردیتی ہیں کہ اس کے دماغ میں خیالات کا ایک نظام اس طور پر تعمیر ہو سکے جو خود تخلیق کا مواد بن جائے۔ لیکن کتابیں قومی سطح پر مربوط نظام اور زندگی کے مربوط رشتوں کا نعم البدل ہرگز نہیں ہیں۔ سوفوکلیز اور شیکسپیئر کے ادوار میں قومی سطح پر ہمیں زندگی کے رشتے مربوط اور نظامِ فکر منظم اور چاروں طرف موثر طور پر پھیلا ہوا نظر آتا ہے۔ جرمنی میں تنقیدی شعور اور علم و آگاہی نے گوئٹے کے لیے ایک ایسا ماحول، ایک ایسا راستہ پید اکردیا کہ جس پر چل کر وہ اتنے عظیم تخلیقی کارنامے انجام دے سکا۔ اس زمانے میں زندگی اور فکر میں ہمیں قومی سطح پر جوش اور حرارت نظر نہیں آتی جیسا کہ ہمیں پیریکلیز کے ایتھنز میں نظر آتی ہے یا

ایلزبتھ کے انگلستان میں دکھائی دیتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود جرمنوں نے ''آزاد فکر'' کے ذریعے اس کا بدل تلاش کرلیا۔ یہی چیز گوئٹے کی قوت بن گئی۔ اب اس عمل کا مقابلہ اس صدی کی پہلی چوتھائی کے انگلستان سے کیجیے۔ یہاں ہمیں نہ تو زندگی اور کلچر میں قومی سطح پر کوئی ایسا جوش، ایسی حرارت نظر آتی ہے جیسی کہ ہمیں ایلزبتھ کے دور میں ملتی ہے اور نہ کلچر، علم وتنقید کی وہ قوت جو ہمیں گوئٹے کے جرمنی میں دکھائی دیتی ہیں۔ اسی وجہ سے شاعری کی تخلیقی قوت اپنی اعلیٰ ترین کامیابی کے لیے مواد اور بنیادوں کی تلاش میں سرگرداں نظر آتی ہے۔ دنیا و کائنات کی مکمل اور بھرپور تاویل ہمیں اس دور میں نظر نہیں آتی۔

پہلی نظر میں یہ بات عجیب سی معلوم ہوتی ہے کہ انقلابِ فرانس کے زبردست جوش و خروش کے باوجود اس دور میں اس پائے کا ایک جینیس بھی ایسا نظر نہیں آتا جیسے یونان کے عظیم تخلیقی دور یا نشاۃ الثانیہ میں ہمیں ملتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ انقلابِ فرانس نے جو جوش و جذبہ پیدا کیا اور جس مزاج کو جنم دیا وہ مختلف نوعیت کا تھا۔ دوسرے عظیم ادوار میں یہ تحریکیں غیر جانب دار ذہنی اور روحانی تحریکیں تھیں۔ ایسی تحریکیں جن سے روحِ انسانی نے اپنی آسودگی کے لیے رجوع کیا۔ یہ تحریکیں روح انسانی کی اہمیت اور قوت کو آگے بڑھانے کا ذریعہ تھیں لیکن انقلابِ فرانس کا مزاج سیاسی مزاج تھا۔ اس انقلاب نے اپنی قوتِ محرکہ کو انسان کے عملی شعور، عملی احساس و ادراک میں تلاش کرنے کے بجائے اسے انسان کی عقل، فہم اور فراست میں تلاش کیا۔ یہی چیز اسے چارلس اول کے زمانے کے انگریزی انقلاب سے ممیز کرتی ہے اور یہی وہ چیز ہے جو اسے ہمارے اپنے انقلاب کے مقابلے میں کہیں زیادہ قومی، آفاقی اور روحانی واردات بنا دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انقلابِ فرانس ایک ایسے نظامِ خیال کو بروئے کار لانے میں کامیاب ہوگیا جو آفاقی، یقینی اور دائمی ہے۔ ادراک وشعور ایک آفاقی چیز ہے۔ لیکن یہی چیز انگلستان میں ایک کمزوری ہے۔ انقلابِ فرانس اپنی ساری کمزوریوں اور حماقتوں کے باوجود ایک طرف اپنی قوت، خیالات کی صداقت اور آفاقیت سے حاصل کر کے اسے قانون بنا دیتا ہے اور دوسری طرف قومی جوش و ولولہ سے یہ قوت حاصل کر کے اسے سارے معاشرے کے رگ و پے میں داخل کر دیتا ہے۔ یہ عمل آج بھی اسی طرح زندہ ہے اور یہی عمل اسے تاریخ کا ایک عظیم ترین واقعہ بنا دیتا ہے۔ فرانس یورپ میں وہ واحد ملک ہے جہاں لوگ سب سے زیادہ باشعور، زندہ اور جیتے جاگتے ہیں۔ انگلستان میں لطیف خیالات کو صرف ومحض سیاست وعملی زندگی کی کامیابی اور فوری فائدے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ بات واضح رہے

کہ ایک دنیا خیالات کی ہے اور ایک عمل کی۔ فرانسیسی ایک چیز کو دباتے ہیں اور انگریز دوسری کو۔ جیسے ہی فرانس نے خیالات کی تحریک کو سیاسی عمل میں تبدیل کیا اور اسے انٹیلکچوئل کے دائرے سے خارج کیا تو وہ اس نتیجے سے محروم ہوگیا جو نشاۃ الثانیہ نے خیالات کی تحریک کے ذریعے پیدا کیا تھا اور جس کے باعث ایک ایسا دور پیدا ہوگیا جسے ''دورِ ارتکاز'' کہا جاتا ہے۔ انگلستان اس تحریک کا مرکز تھا اور ایڈمنڈ برک اس دور کی سب سے بڑی آواز۔

برک کی عظمت کا راز یہ ہے کہ اس نے سیاست میں خیالات کو تحلیل کر کے ایک جان بنا دیا۔ یہ ایک اتفاقی امر ہے کہ برک کے خیالات ''دورِ ارتکاز'' کے تصرف میں آئے۔ اگر یہ عمل ''دورِ توسیع'' میں ہوتا تو صورتِ حال کچھ اور ہوتی۔ برک خیالات کے سہارے زندہ تھا۔ خیالات اس کے لیے زندگی میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتے تھے۔ وہ نعرہ بازی اور جماعتی اندازِ نظر سے الگ تھا۔ اسی لیے اس کا یہ خیال بالکل صحیح اور سچا تھا کہ ''اگر انسانی امور میں عظیم تبدیلی لانی ہے تو ذہن انسانی کو اس کے لیے تیار کر کے اس کے مطابق بنانا نہایت ضروری ہے۔ رائے عامہ اور احساسات اسی راستے پر چلیں گے۔ ہر خوف اور امید اسے آگے بڑھائے گی''۔

انگریز کو ''سیاسی حیوان'' کا نام دیا جاتا ہے۔ وہ سیاسی اور عملی چیزوں کو خصوصیت کے ساتھ اس حد تک اہمیت دیتا ہے کہ خیالات اس کی نظر میں ناپسندیدہ چیز بن جاتے ہیں اور مفکر بدعت پرست اور ملحد کہلاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خیالات اور مفکر، دونوں سیاست اور عمل کے حلقۂ اثر میں ٹانگ اڑاتے اور مداخلت کرتے ہیں۔ چونکہ سیاست میں ''خیالات'' کو کوئی اہمیت نہیں دی جاتی اسی لیے ذہن کی آزادفکری بھی بے معنی ہوجاتی ہے۔ حالانکہ ذہن کی آزادفکری کا تصور خود ایک مسرت کی چیز ہے۔ یہ ایک ایسا بنیادی مواد ہے جس کے بغیر قوم کا مزاج، اس کی شخصیت، اس کی روح رفتہ رفتہ گھٹ گھٹ کر مرجاتی ہے، لیکن افسوس کا مقام ہے کہ یہ بات انگریز قوم کی سمجھ میں نہیں آتی۔

لفظ ''تجسس'' جو دوسری زبانوں میں اعلیٰ اور لطیف صفت کے طور پر، اچھے معنی میں استعمال ہوتا ہے، انگریزی زبان میں تحقیر کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ حالانکہ تنقید بنیادی طور پر اسی لطیف اور اعلیٰ صفت کی بجا آوری کا نام ہے۔ تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ عمل اور سیاست سے بے نیاز ہوکر دنیا کے بہترین خیالات سے ہمیں واقف رہنے کی ترغیب دے۔ تنقید ہمیں مصلحت سے الگ رہ کر علم اور خیال کی قدر کرنا سکھاتی ہے۔ یہ ایک ایسی جبلت ہے کہ انگریز کے عملی مزاج کو اس

سے کوئی ہمدردی نہیں ہے اور نشاۃ الثانیہ کے ''دورِ ارتکاز'' میں اگر تھوڑی بہت دلچسپی تھی بھی تو وہ احتساب کے یخ بستہ ہاتھوں سے ٹھٹھر کر، جم کر رہ گئی۔

لیکن ''دورِ ارتکاز'' ہمیشہ قائم نہیں رہتا۔ اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس ملک میں ''دورِ توسیع'' کے راستے کھل رہے ہیں۔ اس کا اظہار ایک تو اس بات سے ہو رہا ہے کہ ہمارے عمل پر بیرونی خیالات کا معاندانہ جبری دباؤ اب ختم ہوگیا ہے اور رفتہ رفتہ یورپ کے خیالات دبے پاؤں، آہستگی و نرمی کے ساتھ ہمارے مزاج میں داخل ہو رہے ہیں۔ ممکن ہے موجودہ مادی ترقی کے بعد، جو ہماری منزل ہے، جب ہم آرام و آسائش حاصل کرلیں تو شاید پھر ہم ''ذہن'' کی اہمیت کو محسوس کرنے کی طرف رجوع ہوں اور اس وقت تجسس کے معنی بھی ہمارے ہاں بدلیں۔ اسی وقت تنقید بھی اپنا صحیح منصب ادا کرسکتی ہے۔ میرا یہ ایمان ہے اور اس کے لیے قوی دلائل بھی موجود ہیں کہ پہلے تنقید اور اس کے بعد تخلیقی سرگرمی کا وقت آتا ہے۔ تخلیقی سرگرمی کو لازمی طور پر تنقیدی شعور و کاوش کے بعد ظہور میں آنا چاہئے۔ جب تنقید اپنا کام کرچکتی ہے، جب تنقید فضا کو سازگار بنا سکتی ہے اور خیالات کے نظام کو ایک ایسے نقطے پر پہنچا دیتی ہے تو پھر تخلیقی فن کار اپنے اندر ایک گرمی اور عمل کی قوت محسوس کرتا ہے۔

ضروری ہے کہ انگریزی تنقید اس اصول کی اہمیت کو آج محسوس کرے تاکہ وہ راستے، جو اس وقت اس کے سامنے کھل رہے ہیں، ان سے پورے طور پر مستفید ہوسکے۔ اس اصول کو ایک لفظ غیر جانبداری سے ادا کیا جاسکتا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ غیر جانبدار کیسے رہا جاسکتا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ عمل سے علیحدہ ہو کر۔ تنقید کی اپنی فطرت، مزاج اور کام کی نوعیت پر زور دے کر۔ اور یہ اسی وقت ہوسکتا ہے جب علوم کی تمام شاخوں میں ذہن کی آزاد فکری کو بروئے کار لایا جائے۔ یہ کام خارجی، سیاسی اور عملی مصلحتوں سے الگ رہ کر بھی کیا جاسکتا ہے۔ اب تک ہمارے ملک میں خاص اہمیت کے ساتھ انہی چیزوں پر زور دیا جاتا رہا ہے۔ لیکن یہ بات واضح رہے کہ تنقید کو ان میں سے کسی چیز کو بھی اہمیت نہیں دینی چاہئے۔ تنقید کا بنیادی کام تو دیانتداری و غیر جانبداری کے ساتھ دنیا کے بہترین خیالات سے واقف ہو کر اسے دوسروں تک پہنچانا ہے تاکہ اس طرح تازہ خیالات ہمارے شعور کا حصہ بن سکیں۔ اس کے علاوہ تنقید کا اور کوئی کام نہیں ہے۔ اگر تنقید نے عملی مصلحت اور عملی پہلو سے روگردانی نہیں کی تو وہ اسی گندی نالی میں پڑی سڑتی رہے گی۔ اس وقت ہمارے ملک میں تنقید کی یہی صورت حال ہے۔ تنقید ہمارے ملک میں عملی مقاصد کو آگے بڑھانے کے کام آرہی

ہے حالانکہ یہ تنقید کا منصب نہیں ہے۔ تنقید کے آلۂ کار اس وقت دراصل شخصیتوں اور جماعتوں کے آلۂ کار ہیں اور وہ انہی کے مقاصد کی خدمت میں لگے ہوئے ہیں جن کے لیے عملی مقصد پہلی چیز ہے اور ذہن کی آزادفکری یا تو ثانوی حیثیت رکھتی ہے یا پھر سرے سے کوئی اہمیت ہی نہیں رکھتی۔ فرانس میں آج بھی چند اخبار ذہن کی آزادفکری پر زور دیتے ہیں۔ یہی ان کا مطمح نظر ہے لیکن اس کے برخلاف انگلستان میں ایک بھی اخبار یا رسالہ ایسا نہیں ہے جس کا مطمح نظر یہ ہو۔ یہاں تو عملی اور سیاسی مصلحتیں ہیں۔ جماعتی مقاصد ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ انسان جماعتوں اور فرقوں میں تقسیم ہو کر کام کرتا ہے اور ہر جماعت یا ہر فرقے کو اپنے مقاصد کو آگے بڑھانا بھی چاہیے۔ لیکن ساتھ ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ تنقید ایک زندہ اور فعال قوت کے طور پر موجود رہے۔ ایسی تنقید جو بالکل اور قطعی طور پر آزاد ہو اور جو جماعتی مقاصد کو آگے بڑھانے کا کام نہ کر رہی ہو۔ سچے اور تازہ خیالات کے دھارے کو وجود میں لانے کے لیے تنقید کا وجود ازبس ضروری ہے۔ تخلیقی قوتیں اسی عمل کی کوکھ سے پیدا ہوتی ہیں۔

چونکہ تنقید اب تک ذہنی حلقۂ اثر سے الگ اور عمل سے وابستہ رہی ہے اس لیے خود اس کی حیثیت ہی متنازعہ فیہ ہوگئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تنقید نے اس ملک میں کوئی ایسا کارنامہ انجام نہیں دیا جو انسان کو ابتذال سے بچا کر اور اطمینان بالذات کی طرف لے جائے اور ذہنِ انسانی کی اس طور پر تربیت کرے کہ وہ خیالات کے حسن کی اہمیت کو سمجھ سکے۔ مناظرانہ عملی تنقید انسان کو اتنا اندھا کر دیتی ہے کہ وہ عمل کی ناتمامی اور خامی کو بھی نہیں دیکھ سکتا۔ مثالی کاملیت انسان کا مطمح نظر ہونا چاہیے اور یہ کام وہ تنقید کر سکتی ہے جس کا ذکر میں نے ان سطور میں کیا ہے۔

ممکن ہے اب آپ یہ کہیں کہ میں تنقید کے ساتھ جن باتوں کو وابستہ کر رہا ہوں وہ بہت ارفع اور بہت بالواسطہ ہیں۔ بے تعلقی، ذہنی آزادفکری اور عملی زندگی سے علیحدگی کی جو خصوصیات میں تنقید میں پیدا کرنا چاہتا ہوں وہ ایسی خصوصیات ہیں جو خود تنقید کو ایک بے معنی اور مبہم سرگرمی بنا دیں گی۔ ممکن ہے اس طرح تنقید سست رفتار اور مبہم ہو جائے، لیکن مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ تنقید کا دراصل یہی کام ہے۔ انسانوں کی اکثریت کبھی بھی جوش و ولولہ کے ساتھ چیزوں کی اصلیت دیکھنے کی طرف مائل نہیں ہوگی۔ ادھورے خیالات ہمیشہ ان کو آسودہ و مطمئن کرتے رہیں گے اور انہی خیالات پر دنیا عام طور پر عمل کرتی رہے گی۔ اب ایسے میں یہ بات واضح ہے کہ ان لوگوں کی تعداد ہمیشہ مختصر رہے گی جو چیزوں کو ان کی اصلی اور حقیقی شکل میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں، لیکن یہی وہ

لوگ ہیں جو اپنے کام کو لگن کے ساتھ کرتے ہیں اور اُنہی کی کوششوں سے زندہ خیالات رواج پاتے ہیں۔ عملی زندگی کے شور وشغب میں انسان ہمیشہ دلکشی محسوس کرے گا لیکن ایسے میں نقاد اپنے مقاصد پر شدت سے کاربند رہ کر خود عملی انسان کی خدمت بھی انجام دے سکتا ہے۔ عملی آدمی کے سامنے خیالات کی اہمیت کو اجاگر کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے اور یہ کام ہمارے دور میں تنقید کو کرنا ہے۔ گوئٹے نے کہا تھا کہ ''عمل کرنا کتنا آسان ہے لیکن سوچنا کتنا مشکل ہے''۔ عملی آدمی کے لیے اس لطیف فرق میں امتیاز کرنا آسان نہیں ہے۔ خیالات کی اہمیت اس کے لیے صرف خیالی ہے اور خیالی کے معنی اس کے لیے بے معنی اور مبہم کے ہیں۔

یہ کام جو عملی آدمی کے لیے دشوار اور مشکل ہے خود تنقید کے لیے ابتدائی قانون کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کام کو قبولیتِ عام کبھی حاصل نہیں ہوسکتی۔ سستی شہرت کے پرستار، جن کو اس میں فوری فائدہ کی کوئی صورت نظر نہیں آتی، اس کا مذاق اڑائیں گے۔ اس کی اہمیت کو کم کرنے کے لیے اپنے قلم کی قوت استعمال کریں گے، لیکن یہ وہ بے مغز بالشیتے ہیں جن کو نظرانداز کرنا ہی مناسب ہے۔ اس ملک میں جہاں تنقید کو قدم قدم پر نئے نئے مسائل اور نئی نئی دشواریوں کا سامنا ہے یہ اور بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ بار بار ان اصولوں کا اعادہ کیا جائے۔ تنقید کو عملی مقاصد سے علیحدہ رکھا جائے۔ تنقید کو ہر اس مقصد پر، خواہ وہ کتنا ہی نیک مقصد کیوں نہ ہو، بے اطمینانی کا اظہار کرنا چاہئے جو آئیڈیل سے ہٹا کر اسے محدود اور کمزور بنا رہا ہے۔ اسے عملی اہمیت کے پیش نظر اپنے مقاصد کے حصول میں جلدی نہیں کرنی چاہئے۔ اسے صبر و ضبط سے کام لے کر اس بات سے پورے طور پر واقف رہنا چاہئے کہ صبر وضبط اور انتظار کس طرح کیا جاتا ہے۔ اس میں ایسی لچک ہونی چاہئے کہ وہ ضرورت پڑنے پر چیزوں سے وابستہ ہوجائے اور جب چاہے ان سے الگ ہوجائے۔ اسے ان عناصر کو ابھارنا چاہئے، ان خیالات کی توصیف کرنی چاہئے جن سے بھرپور کاملیت پیدا ہوسکتی ہے اور ایسے میں ان خیالات سے بھی خوفزدہ نہیں ہونا چاہئے جو عملی سطح پر ضرررساں اور مجرمانہ معلوم ہوتے ہوں۔ تنقید کا کام، اور میں اس بات پر پھر زور دینا چاہتا ہوں، یہ ہے کہ وہ غیر جانبدار کوشش کو اپنا لائحۂ عمل بنائے۔ دنیا کے بہترین خیالات کی تبلیغ کرے تاکہ سچے اور زندہ خیالات کا دھارا وجود میں آسکے۔ یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ دنیا میں جو کچھ بہترین ہے وہ سارا کا سارا ''انگریزی النسل'' نہیں ہے۔ ہمارے علاوہ دنیا کے متعدد ممالک اور بہت سی قومیں بھی اس کی امانت دار ہیں۔ اس وقت صورتِ حال یہ ہے کہ ہمیں صرف محض انگریزی خیالات نے اپنے گھیرے میں

لے رکھا ہے اور ہم بڑی توجہ کے ساتھ ان کی حفاظت میں مصروف ہیں۔ ایسے میں ضروری ہے کہ ہمارے نقاد بیرونی خیالات پر تکیہ کریں اور ان کی چھان پھٹک کر کے قوم کے سامنے پیش کریں۔

اکثر کہا جاتا ہے کہ رائے دینا اور فیصلہ کرنا نقاد کا کام ہے۔ میرا خیال ہے کہ ایک معنی میں یہ بات صحیح ہے۔ وہ رائے اور وہ فیصلہ جو ایک ایسے ذہن کی کاوشِ فکر کا نتیجہ ہو، جس کے پاس تازہ علم بھی ہے، یقیناً ایک قابل قدر چیز ہوگی۔ اسی لیے علم اور ہمیشہ تازہ علم نقاد کا مطمحِ نظر ہونا چاہئے۔ جب فیصلہ علم کے ساتھ ایک جان ہو کر دوسروں تک پہنچے گا تو یہ انتہائی مفید کام ہوگا۔ لیکن یہ بھی ہوسکتا ہے کہ ادب میں ایک مصنف کا مقام متعین کرتے وقت تنقید کا واسطہ ایک ایسے موضوع سے پڑے جہاں تازہ علم کی ضرورت ہی پیش نہ آئے۔ ایسے میں صرف محض رائے ہوگی یا چند اصولوں اور نظریوں کا اطلاق اور اظہار۔ لیکن صرف اصولوں کا اطلاق یا فیصلہ صادر کرنا نقاد کا کچھ بہت اطمینان بخش کام نہیں ہے۔ ریاضی کی طرح یہ ایک ہی بات کو مختلف الفاظ میں دہرانے کا عمل ہے اور یہ عمل نقد میں تخلیقی سرگرمی کا احساس پیدا نہیں کرسکتا۔ یہاں تنقیدی سرگرمی تخلیقی سرگرمی سے کمتر رہے گی اور نقاد تخلیقی فن کار نہیں کہلائے گا۔ تخلیقی سرگرمی کا شعور حاصل کرنا نہ صرف مسرت کا ذریعہ ہے بلکہ زندہ رہنے کا بڑا ثبوت ہے اور یقیناً تنقید پر اس کے راستے بند نہیں ہیں۔ تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ پُرخلوص بغیر الجھی ہوئی، جوش انگیز، لچک دار اور علم کے افق کو وسیع تر کرنے والی ہو۔ ایسے میں تنقید سے وہ مسرت حاصل ہوسکتی ہے جو تخلیقی سرگرمی سے حاصل ہوتی ہے۔

ادب میں جب کبھی میں تخلیقی سرگرمی کا ذکر کرتا ہوں تو اس سے میری مراد ہمیشہ کھری، اصلی اور سچی تخلیق سے ہوتی ہے۔ ایک باصلاحیت انسان کے لیے بھی سچے اور زندہ خیالات کا حصول کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے اسی لیے جب تک زندہ خیال کا نظام اپنے پورے مربوط رشتوں کے ساتھ تنقیدی عمل کے ذریعے وجود میں نہ آجائے تخلیق اندھیرے میں ٹامک ٹوئیاں مارتی رہتی ہے۔ تنقید اسی لیے عظیم ادبی ادوار کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہم اُس دور کو اپنی آنکھوں سے دیکھنے کے لیے اس وقت تک بیٹھے نہ رہیں گے اور ہم اسی بیابان، اسی صحرا میں مر جائیں گے۔ لیکن عظیم ادبی دور کی تیاری کرنا، اس کے لیے راستہ صاف کرنا، فضا اور ماحول کو سازگار بنانا، بہترین خیالات کو بروئے کار لانا، ایسا کام ضرور ہے کہ آنے والی نسلیں ہمارا نام عزت سے لیں گی اور میرا خیال ہے کہ یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔

○○○



لیوٹالسٹائی

(Leo Tolstoy)

Art is not a handicraft, it is the transmission of feeling the artist has experienced.

....

Even in the valley of the shadow of death, two and two do not make six.

....

If you want to be happy, be.

(Leo Tolstoy)

لیوٹالسٹائی

(۱۸۲۸ء-۱۹۱۰ء)

ٹالسٹائی اپنی خاندانی جاگیر ''یاسنایا پولیانا'' (روس) میں اگست ۱۸۲۸ء میں پیدا ہوا۔ بچپن میں فرانسیسی اور جرمن استادوں سے تعلیم حاصل کی اور سولہ سال کی عمر میں ''کازان یونیورسٹی'' چلا گیا۔ ۱۸۴۷ء میں تعلیم پوری کیے بغیر اس نے یونیورسٹی کو خیرباد کہہ دیا اور کئی سال تک ماسکو اور پیٹرس برگ کی سماجی زندگی کا مطالعہ اور کسانوں کی حالت بہتر بنانے کے منصوبے بناتا رہا۔ ۱۸۵۱ء میں وہ فوج میں شامل ہوگیا۔ ۱۸۵۴ء میں اس نے ترکوں کے خلاف جنگ میں حصہ لیا لیکن جلد ہی وہ فوجی زندگی سے اکتا گیا اور ۱۸۵۵ء میں پیٹرس برگ آ گیا۔ اس کا پہلا ناول ۱۸۵۲ء میں ''بچپن'' کے نام سے شائع ہو چکا تھا۔ لیکن اس کی شہرت اس وقت پھیلی جب اس نے جنگ کی ہولناکیوں کے بارے میں 'سیواتوپول'' کی کہانیاں لکھیں۔ ۱۸۶۱ء میں مغربی یورپ کی طویل سیاحت کے بعد اپنی جاگیر پر واپس آ گیا اور جاگیر کے انتظام اور کسانوں کے بچوں کی تعلیم و تربیت میں مصروف ہوگیا۔ ۱۸۶۲ء میں اس نے شادی کی۔ ۱۸۶۵ء-۶۹ء میں اس نے اپنا زندۂ جاوید ناول ''وار اینڈ پیس'' لکھا اور ۱۸۷۵ء-۷۷ء میں ''اینا کرینینا'' لکھا۔ یہ ناول لکھ کر اس کا سکون اور اطمینان قلب جاتا رہا۔ طرح طرح کے خیالات نے اس کے ذہن کو اپنی لپیٹ میں لے لیا اور وہ روس کے کلیسائی مذہب سے بدظن ہوگیا۔ اس عرصے میں اس نے عیسائیت کا اپنا نظریہ وضع کیا اور ''ایک اعتراف'' کے نام سے ۱۸۷۹ء میں ایک کتاب لکھی جس میں اپنے نئے مذہب اور عقائد کو پیش کیا۔ اس کے بعد، ٹالسٹائی کی ساری تحریریں اپنے نئے مذہبی، اخلاقی اور سماجی اعتقادات سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس نے ذاتی ملکیت کے تصور کو رد کیا۔ انسان سے انسان کے جبر و استحصال کی شدت سے مذمت کی۔ وہ اپنے نئے عقیدے کے مطابق زندگی بسر کرنا چاہتا تھا لیکن خاندان والوں

کی مخالفت اور بیوی کی سختی نے اس کی زندگی کے رہے سہے سکون کو بھی تہ و بالا کردیا۔ ۱۸۸۶ء میں اس نے ''آئی وان الیچ کی موت'' لکھا، ۱۸۸۹ء میں ''کریئٹزر سوناٹا'' لکھا۔ ۱۸۹۸ء میں ''فن کیا ہے'' لکھا۔ ٹالسٹائی کی زندگی کے آخری ایام پُر درد اور افسوس ناک تھے۔ اس کا نیا مذہب اور اس کے عقائد خاندن کے افراد سے متصادم تھے۔ رفتہ رفتہ صورتِ حال اتنی بگڑی کہ اکتوبر ۱۹۱۰ء میں ٹالسٹائی دل گرفتہ اور رنجور ہو کر گھر سے نکل گیا اور ۸ نومبر ۱۹۱۰ء کو ایک اسٹین کے پلیٹ فارم پر مردہ پایا گیا۔

ٹالسٹائی کا نام اس کے دو ناولوں ''وار اینڈ پیس'' اور ''اینا کرینینا'' کی وجہ سے ہمیشہ زندہ رہے گا۔ لیکن اس کی تنقیدی و فکری تصنیف ''فن کیا ہے'' وہ تصنیف ہے جس نے مغربی تنقیدی فکر میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا ہے۔ اس تصنیف میں ٹالسٹائی فن کے مسئلے کا جائزہ اپنے نئے عقیدے اور نئے مذہب کے نقطۂ نظر سے لیتا ہے۔ مغربی نقادوں کو ٹالسٹائی کا نقطۂ نظر اس لیے ناگوار ہے کہ وہ ان شاہکاروں کو بھی ہدفِ ملامت بناتا ہے جن پر مغربی مفکر و ادب ناز کرتے ہیں۔ وہ شیکسپیئر اور نطشے کو رد کردیتا ہے۔ گوئٹے کی ''فاؤسٹ'' کے بارے میں کہتا ہے کہ فاؤسٹ میں ایک حقیقی فن پارہ کی ممتاز صفات یعنی کاملیت، وحدت اور مواد و ہیئت کا اٹوٹ رشتہ نہیں ہے۔ وہ مغرب کے جدید فن کو اس لیے رد کرتا ہے کہ جدید فن کے موضوعات محدود ہوگئے ہیں۔ اس نے مذہب اور محنت (Labour) کے موضوعات و محسوسات کو چھوڑ دیا ہے اور لے دے کر صرف تین قسم کے احساسات کو موضوع بنایا ہے یعنی احساسِ افتخار، جنسی خواہش اور زندگی کی شکستگی و پسپائی۔ جدید فن چونکہ قنوطی اور جنس زدہ ہے، اسی لیے وہ بیمار اور مبہم ہے۔ اس سلسلے میں ٹالسٹائی ورلین، بودلیئر، ملارمے، اور میتر لنک کی نظمیں اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے پیش کرتا ہے۔ وہ جدید ڈراما نگار ابسن، میتر لنک، ہاؤپٹ مان کو بھی اسی نقطۂ نظر کے علمبردار کہتا ہے۔ ویگنر اور اسٹراس جیسے موسیقاروں کو بھی اسی لیے رد کرتا ہے۔ یہ ایک نیا نقطۂ نظر تھا جس سے مغرب کی جدید فکر بوکھلا گئی۔

''فن کیا ہے'' ۱۸۹۸ء میں شائع ہوئی۔ ۱۸۹۷ء میں ''ایلمر ماؤڈ'' روس میں تھا۔ اس نے اس تصنیف کا اسی وقت ترجمہ شروع کردیا جب ٹالسٹائی اس پر نظرِ ثانی کر رہا تھا۔ روسی زبان میں یہ تصنیف احتساب کی سخت پابندیوں کی وجہ سے پوری نہ شائع ہوسکی لیکن یہ اصل شکل میں پوری کی پوری پہلی بار انگریزی زبان میں شائع ہوئی۔ ٹالسٹائی نے اس تصنیف میں فن کی ایک نئی بنیاد قائم کی اور یہ سوال اٹھایا کہ معاشرے کے لیے فن کی کیا افادیت ہے؟ وہ کہتا ہے کہ فن کا کام یہ ہے کہ وہ

احساس کا اس طور پر اظہار کرے کہ یہ احساس دوسروں تک، عام آدمی تک آسانی سے پہنچ جائے اور وہ بھی اس میں شریک ہو جائے۔ فن کی اصل قدر و قیمت اس بات میں مضمر ہے کہ خود عالمِ انسانیت کے لیے اس کی قدر و قیمت کیا ہے؟ ٹالسٹائی ایسے فن پاروں کو مسترد کر دیتا ہے جو کسی مخصوص طبقے کے لیے تخلیق کیے گئے ہوں۔ مغرب میں فن کی بنیادی صفت یہ رہی ہے کہ فن کا کام مسرت بہم پہنچانا ہے۔ ٹالسٹائی کہتا ہے کہ فن کا یہ کام نہیں ہے۔ فن تو انسانی زندگی کی ایک حالت ہے۔ اس کا کام انسان انسان کے درمیان تفہیم پیدا کرنا ہے۔ فن ایک اہم انسانی سرگرمی ہے۔ فن کے ذریعے ایک انسان شعوری طور پر، خارجی اشاروں کی مدد سے، دوسرے انسانوں کو، روح میں اتر جانے والی اثر آفرینی سے، اپنے ان احساسات میں شریک کر لیتا ہے جو اس کی زندگی کا سرمایہ ہیں۔ اس طرح فن کار کا تجربہ ان کا تجربہ بن جاتا ہے۔ ٹالسٹائی کہتا ہے کہ لوگ فن کے ناقابلِ فہم ہونے کی بات کرتے ہیں لیکن اگر فن انسان کے مذہبی ادراک سے پیدا ہوا ہے تو وہ ہرگز ناقابلِ فہم نہیں ہو سکتا۔ مذہبی ادراک کے معنی ہیں خدا سے انسان کا رشتہ، جس کے ذریعے انسان خدا سے اور انسان انسان سے متحد ہو جاتے ہیں۔ مذہب کے بعد فن ہی انسان کے ذہن اور اس کے احساسات کی تشکیل کر سکتا ہے۔ تمام فنون میں یہ صفت مشترک ہے کہ وہ لوگوں کو متحد کر دیتے ہیں۔ سچے فن کو طبقاتی فن نے، جھوٹے فن نے خراب کر دیا ہے۔ فن وہ ہے جو زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچتا ہے۔ اسی لیے ٹالسٹائی کا خیال ہے کہ مستقبل کا فن موضوع و ہیئت دونوں کے اعتبار سے آج کے فن سے ممتاز ہوگا۔ مستقبل کے فن کا واحد موضوع یا تو وہ احساسات ہوں گے جو انسان کو انسان سے اتحاد و قربت کے رشتے میں پروتے ہیں یا پھر وہ احساسات، جو انہیں پہلے سے متحد کیے ہوئے ہیں۔ ساتھ ساتھ اصنافِ فن اور ہیئت بھی ایسے ہوں گے جن کے دروازے سب پر، ہر ایک پر کھلے ہوں۔

ٹالسٹائی بار بار اس بات پر زور دیتا ہے کہ فن کا کام حصولِ مسرت نہیں ہے۔ یہ تفریح کے ذریعہ نہیں ہے۔ یہ تو ایک بڑا اور اہم معاملہ ہے۔ فن انسانی زندگی کا آلۂ کار ہے جو انسان کے معقول ادراک کو احساس میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ہمارے دور میں انسان کا مشترک مذہبی ادراک اخوت انسان کا شعور ہے۔ حقیقی سائنس کا کام یہ ہے کہ وہ اس شعور کو زندگی پر عائد کرنے کے مختلف طریقے بتائے اور فن کا کام یہ ہے کہ وہ اس ادراک کو احساس میں تبدیل کر دے۔ اسی لیے وہ کہتا ہے کہ نشاۃ الثانیہ سے خراب فن کا آغاز ہوتا ہے۔ نشاۃ الثانیہ سے ایسا فن مقبول ہوا جو لوگوں کو جوڑنے اور متحد کرنے کے بجائے انہیں توڑنے اور ایک دوسرے سے الگ کرنے کا کام کرتا ہے۔ یہ فن حصول

مسرت کا ذریعہ بن کر اعلیٰ طبقے کے لیے مخصوص ہو گیا۔ جدید فن بھی اسی لیے خراب ہے کہ یہ بھی اعلیٰ طبقے کے لیے ہے۔ ٹالسٹائی کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ اگر فن انسان کے لیے ایک اہم معاملہ ہے اور اگر فن، مذہب کی طرح، جیسا کہ فن کے پرستار کہتے ہیں، ایک روحانی عطیہ ہے تو پھر یہ سب کے لیے ہونا چاہئے۔ اور اگر ہمارے دور میں فن سب کے لیے نہیں رہا تو اس کے معنی یہ ہیں کہ یا تو فن کوئی اہم معاملہ نہیں ہے یا پھر وہ فن، جسے ہم فن کہتے ہیں، حقیقی چیز نہیں ہے۔

فن کی روح میں سرایت کر جانے والی اثر آفرینی (Infectiousness) کے لیے ٹالسٹائی تین چیزوں کو ضروری قرار دیتا ہے:

(۱) دوسروں تک پہنچائے جانے والے احساس کی انفرادیت۔

(۲) صفائی، جس سے وہ احساس پہنچایا گیا ہے۔

(۳) فن کار کا خلوص یعنی اس قوت کی شدت یا کمی جس سے فن کار اس احساس کو، جسے وہ پہنچ رہا ہے، خود محسوس کرتا ہے۔

خلوص کے معنی یہ ہیں کہ فن کار اپنے احساس کے اظہار پر اپنے اندرونی تقاضوں سے بے تاب ہو جائے۔ خلوص کے عمل میں پہلی صورت شامل ہے۔ اگر فن کار مخلص ہے تو وہ اپنے احساس کو اسی طرح پیش کرے گا جس طرح اس نے اس کا تجربہ کیا ہے۔ اور چونکہ ہر شخص دوسرے شخص سے مختلف ہوتا ہے اسی لیے اس کا احساس انفرادی ہوگا اور جتنا وہ انفرادی ہوگا یعنی جتنا وہ فن کار کی روح کی گہرائیوں سے پیدا ہوا ہوگا اتنا ہی وہ ہمدردانہ اور پُر خلوص ہوگا۔ یہی خلوص فن کار کو مجبور کرے گا کہ وہ اپنے احساس کو پوری صفائی سے پیش کرے۔ اسی لیے یہ تیسری صورت یعنی خلوص تینوں صورتوں میں سب سے اہم ہے۔

ٹالسٹائی نے عقیدے کی جس پختگی سے فن کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے وہ ایک ایسا موڑ ہے جس سے نئے اندازِ نظر کا آغاز ہوتا ہے۔ اس عقیدے میں مشرقی عیسائیت کی روح کارفرما ہے جو اسلامی روح سے قریب ہے۔ میں نے ''فن کیا ہے'' کے پندرھویں اور سولھویں باب کا ترجمہ کیا ہے، جن میں ہیئت و موضوع پر بحث کی گئی ہے۔ ان دونوں ابواب میں ٹالسٹائی کی پوری فکر سمٹ آئی ہے۔

ٹالسٹائی

فن کیا ہے
(۱۸۹۸ء)

فن

ہمارے معاشرے میں فن اس قدر غلط راہ پر لگ گیا ہے کہ نہ صرف خراب فن اچھا سمجھا جانے لگا ہے بلکہ فن کا حقیقی تصور ہی غائب ہوگیا ہے۔ اس لیے اپنے معاشرے کے فن پر بات کرنے سے پہلے ضروری ہے کہ فن کو ''جھوٹے فن'' سے ممتاز کیا جائے۔

سچے فن کو جھوٹے فن سے الگ کرنے کے لیے یہ دیکھا جائے کہ آیا ''روح کے اندر اتر جانے والی اثر آفرینی'' (Infectiousness) موجود ہے یا نہیں؟ اگر ایک شخص، (بغیر کوشش کیے اور بغیر اپنا نقطۂ نظر بدلے) دوسرے شخص کے فن کو پڑھ کر، سن کر یا دیکھ کر ایسی ذہنی کیفیت کو تجربہ کرتا ہے جو اسے دوسرے شخص (فن کار) سے متحد کر دیتا ہے اور ساتھ ساتھ ان دوسرے آدمیوں سے بھی، جو اسی سطح پر اس فن پارے سے متحد ہو گئے ہیں تو جو شے یہ کیفیت پیدا کرے وہ ''فن پارہ'' کہلائے گی۔ ایک کارنامہ خواہ کتنا ہی شاعرانہ، واقعاتی، موثر یا دلچسپ ہو فن پارہ نہیں کہلایا جا سکتا اگر وہ یہ احساسِ مسرت (دوسرے تمام احساسات سے قطعی ممتاز) پیدا نہ کرے اور مصنف سے روحانی لگاؤ پیدا نہ کرے اور ساتھ ساتھ ان دوسروں سے بھی، جو اس فن پارہ کی اثر آفرینی سے متاثر ہوئے ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ فن کا یہ اظہار ''اندرونی'' ہوتا ہے لیکن ایسے لوگ بھی ہیں جو یہ بھول گئے ہیں کہ سچے فن کا عمل کیا ہے اور جو فن ''سے کچھ اور'' چاہتے ہیں۔ ہمارے معاشرے میں زیادہ اکثریت ایسے ہی لوگوں کی ہے۔ یہ لوگ جمالیاتی احساس کی جگہ تفریح اور ایک قسم کی سنسنی کے متلاشی رہتے ہیں جو انہیں ''جھوٹے فن'' سے ملتی ہے۔ ایسے لوگوں کو دھوکے سے نکالنا اسی طرح ناممکن ہے جیسے

رنگوں کے اندھے کو یہ سمجھانا مشکل ہے کہ سبز رنگ سرخ نہیں ہوتا۔ لیکن میرے مخاطب وہ لوگ ہیں جن کا احساسِ فن نہ ابھی بگڑا ہے اور نہ ابھی ختم ہوا ہے۔ ''اندرونی اظہار'' کا معیار وہ معیار ہے جو فن سے پیدا ہونے والے احساس کو دوسرے احساسات سے ممتاز کرتا ہے۔

اس احساس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ سچے، فن کارانہ تاثر کو قبول کرنے والا شخص فن کار سے مل کر اس طرح ایک ہو جاتا ہے کہ وہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ یہ کام خود اسی کا ہے اور اسی نے اسے تخلیق کیا ہے۔ اور یہ وہی چیز ہے جس کے اظہار کی وہ ایک عرصے سے خواہش کر رہا تھا[۱]۔ ایک حقیقی فن پارہ نہ صرف اس کے اور فن کار کے درمیان بلکہ ان دوسروں کے درمیان کی بھی ساری دیواریں ڈھا دیتا ہے جو اس فن پارے سے متاثر ہوئے ہیں۔ اس طرح فن پارہ ہماری شخصیت کو علیحدگی اور تنہائی سے آزاد کر کے دوسروں سے ملا کر ایک کر دیتا ہے۔ اسی عمل میں فن کی مقناطیسی قوت اور مخصوص صفت کا راز پوشیدہ ہے۔

اگر کوئی شخص مصنف کی روح سے متاثر ہوتا ہے اور اگر دوسروں کے ساتھ وہ اس جذبے اور اس اتحاد کو محسوس کرتا ہے تو وہ شے، جس نے یہ اثر پیدا کیا، فن پارہ ہے۔ لیکن اگر اس سے کوئی ایسا اثر پیدا نہیں ہوتا۔ اگر وہ مصنف سے اور ان دوسروں سے جو اس فن پارے سے اسی کی طرح متاثر ہوئے ہیں کوئی روحانی لگاؤ محسوس نہیں کرتا تو ہم اسے فن پارہ نہیں کہہ سکتے۔ نہ صرف روح کے اندر اتر جانے والی اثر آفرینی، فن پارہ کی واضح پہچان ہے بلکہ یہ بھی دیکھا جائے کہ یہ اثر آفرینی کس درجے کی ہے۔ فن کے کمال اور عظمت کا یہ واحد معیار ہے۔

''روح کے اندر اتر جانے والی اثر آفرینی'' جتنی شدید ہوگی فن بحیثیت فن اتنا ہی بہتر ہوگا۔ اس کلیے کا موضوع سے تعلق نہیں ہے یعنی اس سے پیدا ہونے والے احساست کی صفت سے یہ کلیہ کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ ''روح کے اندر اتر جانے والی اثر آفرینی'' تین حالتوں پر مبنی ہے:

(۱) فن سے پیدا ہونے والے احساس کی زیادہ یا کم انفرادیت۔

(۲) فن سے پیدا ہونے والے احساس کی زیادہ یا کم وضاحت۔ (آیا فن اس احساس کو پورے طور پر صفائی و وضاحت سے ادا کر سکا ہے یا نہیں)۔

(۳) فن کار کا خلوص یعنی اس جذبے کو، جسے فن کار بیان کر رہا ہے، آیا خود اس نے کم شدت

---

[۱] دیکھنا تقریر کی لذت کہ اُس نے کہا — میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے
غالب

یا زیادہ شدت سے محسوس کیا ہے؟

پیش کیے جانے والا احساس جتنا انفرادی ہوگا اتنا ہی وہ اپنے سامع پر اثر کرے گا۔ فن کار کی روح کی وہ حالت جس میں فن کار پہنچ گیا ہے، جتنی زیادہ انفرادی ہوگی سامع اتنا ہی اس سے لطف اندوز ہوگا اور اتنی ہی تیزی اور شدت سے وہ اس فن پارہ میں شریک ہوگا۔

اظہار کی صفائی اثر آفرینی میں مدد کرتی ہے کیونکہ سامع، جو مصنف کے شعور میں داخل ہوجاتا ہے، فن پارہ سے اتنی ہی تسکین حاصل کرتا ہے جتنی صفائی و وضاحت سے خود فن کار نے اس احساس کو پیش کیا ہے جسے سامع عرصے سے جانتا تھا اور محسوس کر رہا تھا اور جواب اظہار کی صورت میں اس کے سامنے آیا ہے۔

روح کے اندر اتر جانے والی اثر آفرینی کا درجہ فن کار کے خلوص سے بڑھ جاتا ہے۔ جیسے ہی ناظر، سامع یا قاری محسوس کرتا ہے کہ فن کار کی تخلیق خود اس کی روح میں اُتر گئی ہے اور وہ دوسروں کو متاثر کرنے کے لیے نہیں بلکہ خود اپنے لیے لکھتا یا گاتا ہے تو فن کار کے ذہن کی یہ حالت قاری یا ناظر کی روح میں بھی اتر جاتی ہے۔ لیکن اس کے برخلاف اگر ناظر، سامع یا قاری یہ محسوس کرتا ہے کہ مصنف اپنی تسکین کے لیے نہیں لکھ رہا ہے، اپنی تسکین کے لیے نہیں گا رہا ہے (وہ خود وہ محسوس نہیں کر رہا ہے جس کا وہ اظہار کر رہا ہے) بلکہ اپنے سامع یا ناظر کے لیے یہ کام کر رہا ہے تو سامع کا اندر فوراً ایک جذبۂ مزاحمت پیدا ہوجاتا ہے اور اس طرح انتہائی انفرادی اور نئے احساسات اور انتہائی چالاکی کی تکنیک بھی نہ صرف روح کے اندر اتر جانے والا اثر پیدا کرنے میں ناکام رہتی ہے بلکہ فی الحقیقت نفرت پیدا کرتی ہے۔

میں نے روح میں اُتر جانے والی اثر آفرینی، کی تین صورتوں کو بیان کیا ہے، مگر یہ سب صورتیں آخری صورت یعنی ''خلوص'' میں سمٹ آتی ہیں۔ خلوص کے معنی یہ ہیں کہ فن کار اپنے احساس کے اظہار پر اپنی اندرونی ضرورت سے بے تاب ہوجائے۔ اس صورت میں پہلی صورت شامل ہے۔ کیونکہ اگر فن کار مخلص ہے تو وہ اپنے احساس کو اسی طرح پیش کرے گا جس طرح اس نے اس کا تجربہ کیا ہے۔ اور کیونکہ ہر شخص دوسرے سے مختلف ہوتا ہے اسی لیے اس کا احساس ہر ایک کے لیے انفرادی ہوگا اور جتنا وہ انفرادی ہوگا (جتنا وہ فن کار کی روح کی گہرائیوں سے پیدا ہوگا) اتنا ہی وہ ہمدردانہ اور پُرخلوص ہوگا۔ اور یہی خلوص فن کار کو مجبور کرے گا کہ وہ اپنے اُس احساس کو پوری صفائی و وضاحت سے پیش کرے۔

اس لیے یہ تیسری صورت یعنی ''خلوص'' تینوں صورتوں میں سب سے اہم ہے۔ دیہاتیوں کے فن میں یہ خصوصیت ہمیشہ موجود ہوتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ یہ فن پُر زور ہوتا ہے اور روح میں اُتر جاتا ہے۔ لیکن یہ صورت ہمارے اعلیٰ طبقے کے فن میں مفقود ہے، جو ان فن کاروں کی کاوش کا نتیجہ ہے، جو لالچ اور خود پسندی کے ذاتی مقاصد کا شکار ہیں۔

یہی وہ تین صورتیں ہیں جو فن کو جھوٹے فن سے ممتاز کرتی ہیں اور جو موضوع و مواد سے الگ، ہر فن پارہ کی قدر و قیمت متعین کرتی ہیں۔

اگر ان میں سے کوئی ایک صورت موجود نہیں ہے تو تصنیف فن کے دائرے سے خارج ہو جاتی ہے اور جھوٹے فن کے دائرے میں آ جاتی ہے۔ اگر کوئی تصنیف فن کار کے احساس کے ''مخصوص پن'' اور ندرت کو ظاہر کرنے سے قاصر ہے تو وہ اسی لیے انفرادی نہیں رہتی۔ اگر اس میں اظہار مبہم و غیر واضح ہے یا اگر مصنف کی اندرونی ضرورت نے اسے اظہار پر مجبور نہیں کر دیا ہے تو وہ فن پارہ نہیں کہلائی جا سکتی۔ اگر یہ سب صورتیں، خواہ کتنے ہی کم درجے کی کیوں نہ ہوں، موجود ہیں تو وہ تصنیف، چاہے کمزور ہو، فن پارہ کہلائے گی۔

ان تینوں صورتوں یعنی انفرادیت، اظہار کی صفائی اور خلوص کی مختلف حیثیت و نوعیت کے ساتھ موجودگی، فن پارہ کی بحیثیت فن قدر و قیمت متعین کرتی ہے۔ یہاں ہم نے موضوع و مواد سے الگ رہ کر بات کی ہے۔ تمام فن پارے اسی حد تک وقیع ہوتے ہیں جس حد تک وہ پہلی، دوسری اور تیسری صورت کو پورا کرتے ہیں۔ ایک میں احساس کی انفرادیت حاوی ہو سکتی ہے۔ دوسرے میں اظہار کی صفائی حاوی ہو سکتی ہے۔ تیسرے میں خلوص حاوی ہو سکتا ہے جب کہ چوتھی تصنیف میں خلوص اور انفرادیت دونوں حاوی ہوں لیکن اظہار کی صفائی مفقود ہو۔ پانچویں تصنیف میں انفرادیت اور اظہار کی صفائی تو ہو لیکن خلوص کم ہو۔ یہ امتزاج کے مختلف مدارج ہیں۔

اس طرح فن ''غیر فن'' سے مختلف ہے اور فن کی صفت بحیثیت فن اپنے موضوع و مواد سے الگ متعین ہوتی ہے یعنی فن کی حیثیت اس بات سے الگ ہے کہ وہ جن احساسات کا اظہار کر رہا ہے آیا وہ اچھے ہیں یا بُرے۔

لیکن مواد کے لحاظ سے ہمیں اچھے یا برے فن کا تعین کیسے کرنا چاہیے؟

۲

موضوع و مواد

سوال یہ ہے کہ فن کے دائرے میں ہم یہ کیسے طے کریں کہ موضوع و مواد کے لحاظ سے کیا اچھا اور کیا برا ہے؟

بات چیت کی طرح فن بھی ابلاغ کا ذریعہ ہے اور اسی لیے ترقی کا ذریعہ ہے یعنی حصولِ کمال (کی طرف) انسانیت کی پیش قدمی کا ذریعہ۔ زبان کے ذریعے موجودہ نسلیں اس تمام علم کو حاصل کر لیتی ہیں جسے تجربے اور غور و فکر سے پچھلی نسل نے اور خود ان کے اپنے دور کے بہترین و ممتاز لوگوں نے حاصل کیا تھا۔ فن کے ذریعے موجودہ نسلیں ان تمام احساسات کو حاصل کر لیتی ہیں جن کا تجربہ ان کے پیش روؤں نے کیا تھا اور ان کا بھی، جنہیں ان کے بہترین و ممتاز ہم عصر محسوس کر رہے ہیں اور جیسے علم کا ارتقاء اس طرح ہوتا ہے کہ زیادہ سچا اور ضروری علم غلط اور غیر ضروری علم کی جگہ لیتا جاتا ہے اسی طرح ''احساس'' کا ارتقاء ''فن'' کے ذریعے ہوتا ہے۔ انسانی بہبود کے لحاظ سے کم ہمدردانہ اور کم ضروری احساسات کی جگہ زیادہ ہمدردانہ اور زیادہ ضروری احساسات لیتے جاتے ہیں۔ فن کا یہی مقصد ہے۔ اور اب مواد کی بات کرتے ہوئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فن جس قدر یہ مقصد پورا کرتا ہے اسی قدر فن اچھا ہوتا ہے اور فن جتنا کم یہ مقصد پورا کرتا ہے اتنا ہی برا ہوتا ہے۔

جہاں تک احساسات کے اچھے یا برے ہونے کا تعلق ہے (یعنی یہ دیکھنا کہ کون سے احساسات انسانیت کی فلاح و بہبود کے لیے زیادہ یا کم اچھے یا زیادہ یا کم ضروری ہیں) اس کا تعین اس دور کے مذہبی ادراک و شعور سے ہوتا ہے۔

تاریخ کے ہر دور اور ہر انسانی معاشرے میں ''زندگی'' کے خاص معنی ہوتے ہیں جس سے اس بلند ترین سطح کا تعین ہوتا ہے جس تک اس معاشرے کے لوگ پہنچے ہیں۔ ان معنی سے ''خیر'' کا وہ اعلیٰ ترین تصور سامنے آتا ہے جسے وہ معاشرہ حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اور یہ معنی ایک خاص وقت میں اس معاشرے کے مذہبی ادراک و شعور سے مقرر ہوتے ہیں۔ اس مذہبی ادراک کا صفائی کے ساتھ اظہار ذہنی طور پر ترقی یافتہ انسان کرتے ہیں اور پھر معاشرے کے سب افراد کم و بیش اس کا ادراک کر لیتے ہیں۔ ایسا مذہبی ادراک اور اس کا مناسب اظہار ہر معاشرے میں موجود ہوتا ہے۔ اگر ہم یہ سمجھتے ہیں کہ ہمارے معاشرے میں کوئی مذہبی ادراک و شعور موجود نہیں ہے تو اس کے یہ معنی

نہیں ہیں کہ وہ واقعی موجود نہیں ہے بلکہ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم حقیقت میں اسے دیکھنا نہیں چاہتے۔ اور ہم اسے دیکھنا اس لیے نہیں چاہتے کہ اس سے اس بات کی پول کھل جاتی ہے کہ ہماری زندگی اس مذہبی ادراک وشعور کے مطابق نہیں ہے۔

کسی معاشرے کا مذہبی ادراک ایک بہتے ہوئے دریا کے راستے کی طرح ہوتا ہے۔ اگر دریا بہہ رہا ہے تو لازمی طور پر اس کا ایک راستہ بھی ہوگا۔ اگر ایک معاشرہ زندہ ہے تو اس میں مذہبی ادراک وشعور بھی ہوگا جو، دریا کی طرح، اس راستے کی نشاندہی بھی کرے گا، جس پر کم و بیش شعوری طور پر اس کے افراد چل رہے ہیں۔

اور اس طرح مذہبی شعور وادراک ہر معاشرے میں ہمیشہ موجود رہا ہے اور آج بھی موجود ہے۔ اور مذہبی شعور و ادراک کے اسی معیار پر ان احساسات کو جانچا جاتا ہے جو فن کے ذریعے ادا ہوئے ہیں۔ انسان نے اپنے دور کے اس مذہبی ادراک کی بنیاد پر فن کے لاتعداد رنگا رنگ شعبوں میں سے ہمیشہ اس فن کا انتخاب کیا ہے، جو ان احساسات کی ترجمانی کرتا ہے جن سے مذہبی شعور و ادراک اصل زندگی میں جاری وساری رہتا ہے۔ ایسے فن کو ہمیشہ قدر کی نظر سے دیکھا گیا ہے اور اس کی ہمت افزائی کی گئی ہے جب کہ مردہ اور فرسودہ احساسات کی ترجمانی کرنے والے فن سے (کہ جو پچھلے دور کے ایک فرسودہ مذہبی شعور کا نتیجہ ہو) ہمیشہ نفرت کی گئی ہے۔ باقی فن، جو ان مختلف احساسات کی ترجمانی کرتا ہے جن کے ذریعے لوگ ایک دوسرے سے ابلاغ کرتے ہیں، اگر اس نے ان احساسات کو پیش کیا جو مذہبی ادراک کے خلاف تھے تو اسے نہ تو برا کہا گیا اور نہ اسے کوئی خاص اہمیت دی گئی۔ مثال کے طور پر یونانیوں میں وہ فن جو حسن، قوت اور ہمت (ہیسیڈ، ہومر، فیڈیاس) کے احساسات کی ترجمانی کرتا تھا، پسند کیا گیا اور اس کی سرپرستی کی گئی جب کہ وہ فن، جو عیش پرستی، ناامیدی اور نسائیت کے احساسات کا ترجمان تھا، مطعون اور قابلِ نفرت قرار دیا گیا۔ یہودیوں میں وہ فن، جو بنی اسرائیل کے خدا کے حضور میں تسلیم و رضا کے احساسات پیش کرتا تھا (کتاب پیدائش، انبیائے کرام، حمد ومناجات) پسند کیا گیا اور اسے آگے بڑھایا گیا جب کہ وہ فن، جو بت پرستی کے احساسات (سونے کا بچھڑا) کی ترجمانی کرتا تھا، اسے مطعون اور قابل نفرت قرار دیا گیا۔ باقی فن ــــــ کہانیاں، گیت، رقص، گھروں کی، برتنوں کی، کپڑوں کی آرائش و زیبائش ــــــ جو مذہبی ادراک وشعور کے خلاف نہ تھے نہ ممتاز سمجھے گئے اور نہ ان پر بحث کی گئی۔ اس طرح مواد کے لحاظ سے فن کو ہمیشہ اور ہر جگہ جانچا گیا اور اسے اسی طرح جانچنا، پرکھنا چاہیے۔

کیونکہ فن کی طرف یہ رویہ انسانی فطرت کی بنیادی صفات سے ورود کرتا ہے اور وہ صفات نہیں بدلتیں۔

ہمارے دور میں مذہب کے بارے میں ایک مروجہ رائے یہ ہے کہ مذہب توہم پرستی ہے جسے انسانیت نے بہت پیچھے چھوڑ دیا ہے اور اس لیے یہ فرض کرلیا گیا ہے کہ مذہبی شعور وادراک جیسی کوئی چیز وجود نہیں رکھتی جو سب انسانوں میں مشترک ہے اور جس کے معیار سے ہمارے زمانے میں فن کو پرکھا جاسکے۔ مجھے معلوم ہے کہ آج یہ رائے ظاہرہ تہذیب یافتہ حلقوں میں عام ہے۔ وہ لوگ اس کے علاوہ کچھ اور سوچ ہی نہیں سکتے جو عیسائیت کو اس کے حقیقی معنی میں قبول نہیں کرتے کیونکہ وہ ان کے سماجی مفادات کو رد کرتی ہے اور جو اسی لیے اپنی زندگی کی بے معنویت اور خرابی کو ہر قسم کے فلسفیانہ و جمالیاتی نظریات بنا کر چھپاتے ہیں۔ یہ لوگ کبھی ارادتاً اور کبھی غیر ارادی طور پر مذہبی رسم کے تصور کو مذہبی شعور کے تصور سے خلط ملط کر دیتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ مذہبی رسوم کو رد کر کے وہ مذہبی شعور وادراک سے چھٹکارا حاصل کر سکتے ہیں۔ لیکن مذہب پر حملے اور ہمارے دور کے مذہبی ادراک کے خلاف، ایک ایسا نظریۂ زندگی بنانے کی کوشش سے ہی یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ایک مذہبی ادراک موجود ہے، جو ان لوگوں کو مطعون کر رہا ہے جن کی زندگی اس سے ہم آہنگ نہیں ہے۔

اگر انسانیت ترقی کر رہی ہے یعنی آگے بڑھ رہی ہے تو یقیناً اس کی حرکت کے رخ کا کوئی ہادی بھی ہونا چاہئے۔ ساری تاریخ شاہد ہے کہ انسانیت کی ترقی مذہب کی ہدایت کے علاوہ کسی اور طریقے سے نہیں ہوئی۔ لیکن اگر بنی نوع انسان مذہب کی ہدایت کے بغیر ترقی نہیں کرسکتا (اور ترقی ہر دم جاری رہتی ہے اور ہمارے دور میں بھی ہو رہی ہے) تو ہمارے دور کا بھی ایک مذہب ہونا چاہئے۔ اس لیے چاہے آجکل کے نام نہاد تہذیب یافتہ لوگوں کو یہ پسند ہو یا نہ ہو انہیں مذہب کا وجود تسلیم کرنا پڑے گا۔ میرا مطلب مذہبی رسم سے نہیں ہے جیسے کیتھولک، پروٹسٹنٹ وغیرہ، بلکہ مذہبی ادراک وشعور سے ہے، جو ہمارے دور میں بھی موجود ہے اور جو بحیثیت ہادی ہر اس جگہ موجود ہے جہاں ترقی ہو رہی ہے۔ اور اگر مذہبی ادراک ہمارے درمیان موجود ہے تو ہمارے فن کو بھی اسی کے معیار کے مطابق جانچنا پرکھنا چاہئے۔ اور جیسا کہ ہمیشہ اور ہر جگہ ہوا ہے اس فن کو، جو ہمارے دور کے مذہبی ادراک کی ترجمانی کرنے والے احساسات سے پیدا ہوتا ہے، دوسرے فنون پر فوقیت رکھنی چاہئے اور قبول کرنا چاہئے۔ اسے عزت بخشنی چاہئے اور اس کی ہمت افزائی کرنی چاہئے۔ اور اس ادراک کے خلاف جانے والے فن کو مطعون اور قابل نفرت گردانا چاہئے اور باقی بے رُخ فن کو نہ تو

اہمیت دی جائے اور نہ اسے برا کہا جائے۔

ہمارے دور کا مذہبی ادراک اپنے وسیع ترین اور انتہائی عملی معنی میں اس بات کا شعور ہے کہ ہماری مادی، روحانی، انفرادی و اجتماعی اور وقتی و دائمی فلاح و بہبود تمام انسانوں کے درمیان اخوت قائم کرنے اور ان کے درمیان محبت کی ہم آہنگی پیدا کرنے میں ہے۔ اس ادراک کا اظہار نہ صرف حضرت عیسیٰ اور زمانۂ ماضی کے تمام بہترین انسانوں نے کیا ہے، نہ صرف مختلف صورتوں میں اور مختلف انداز سے ہمارے اپنے زمانے کے بہترین لوگوں نے دہرایا ہے بلکہ وہ پہلے ہی سے تمام پیچیدہ انسانی جدوجہد کا حل رہا ہے جو ایک طرف انسان کے اتحاد کے خلاف تمام طبعی اور اخلاقی رکاوٹوں کو مٹاتا ہے اور دوسری طرف ان اصولوں کو استحکام بخشتا ہے جو تمام انسانوں میں مشترک ہیں اور جو ان کو ایک آفاقی برادری میں متحد کر سکتے ہیں۔ اور اسی ادراک کی بنیاد پر ہمیں اپنی زندگی کے تمام مظاہر کا جائزہ لینا چاہئے اور اپنے فن کا بھی۔ ساری از ندگی کی اقلیم سے، جو کچھ اسی مذہبی ادراک سے پیدا ہونے والے احساسات کی ترجمانی کرتا ہے اسے چن لینا چاہئے اور ایسے فن کو اعلیٰ درجہ دے کر اس کی حوصلہ افزائی کرنی چاہئے۔ جو کچھ اس ادراک کے خلاف ہے اسے رد کر دینا چاہئے اور باقی فن کو وہ اہمیت نہیں دینی چاہئے جو واقعی اس کی نہیں ہے۔

نام نہاد نشاۃ الثانیہ کے دور میں اعلیٰ طبقے کے لوگوں نے جو بنیادی غلطی کی (وہ غلطی جو ہم آج بھی کر رہے ہیں) یہ نہیں تھی کہ وہ مذہبی فن کی قدر و قیمت اور اہمیت گھٹانے لگے (اس زمانے کے لوگ اسے اہمیت نہیں دے سکتے تھے کیونکہ، ہمارے اپنے اعلیٰ طبقے کی طرح، وہ اس بات پر عقیدہ نہیں رکھ سکتے تھے، جسے اکثریت مذہب مانتی تھی) بلکہ ان کی غلطی یہ تھی کہ انہوں نے مذہبی فن کی جگہ، ایک ایسے بے معنی فن کو دی جس کا مقصد صرف ''حظِ نفس'' تھا یعنی وہ مذہبی فن کی جگہ ایک ایسی چیز کو پسند کرنے، اہمیت دینے اور آگے بڑھانے لگے جو کسی طرح بھی اس حوصلہ افزائی اور قدر و قیمت کی اہل نہیں تھی۔

گرجا کے پادریوں میں سے ایک نے کہا تھا کہ اصل برائی یہ نہیں ہے کہ لوگ خدا کو بھول گئے ہیں بلکہ یہ ہے کہ انہوں نے اس کی جگہ ایک ایسے خدا کو دے دی ہے جو خدا نہیں ہے۔ یہی معاملہ فن کے ساتھ بھی ہے۔ ہمارے زمانے کے اعلیٰ طبقے کے لوگوں کی بڑی بدقسمتی یہ نہیں ہے کہ ان کے پاس مذہبی فن نہیں ہے بلکہ اصل بدقسمتی یہ ہے کہ اعلیٰ مذہبی فن کے بجائے، جو باقی فنون سے زیادہ اہم اور وقیع ہوتا ہے انہوں نے اُس فن کا انتخاب کیا ہے جو انتہائی بے معنی اور عام طور پر

نقصان دہ فن ہے اور جس کا مقصد یہ ہے کہ وہ کچھ لوگوں کو تفریح بہم پہنچائے۔ یہ فن اپنے مخصوص مزاج کی وجہ سے عالمگیر اتحاد کے اس عیسوی اصول کے منافی ہے جو اصل میں ہمارے دور کا مذہبی ادراک ہے۔ مذہبی فن کی جگہ ایک کھوکھلے اور اکثر بدکار فن کو دے دی گئی ہے اور یہ فن اس سچے مذہبی فن کی ضرورت کو انسان کی نظروں سے اوجھل کر دیتا ہے جس کا وجود فروغِ فن کے لیے ضروری ہے۔

یہ صحیح ہے کہ وہ فن جو ہمارے دور کے مذہبی ادراک کے تقاضے پورا کرتا ہے اول الذکر فن سے بالکل مختلف ہے۔ مگر اس اختلاف کے باوجود ایک ایسے شخص کے لیے، جو ارادتاً سچائی کو اپنے آپ سے نہیں چھپاتا، یہ بات یقینی اور واضح ہے کہ ہمارے دور کا مذہبی ادراک کیا ہے؟ پچھلے ادوار میں، جب اعلیٰ ترین مذہبی ادراک صرف کچھ لوگوں کو متحد کرتا تھا، (اگر یہ متحد لوگ کسی بڑے معاشرے کو جنم بھی دیتے تھے تو بھی یہ ایک ایسا معاشرہ ہوتا تھا جس کو چاروں طرف سے دوسرے معاشرے مثلاً یہودی، ایتھنز والے یا رومن شہری گھیرے ہوتے تھے) تو اس دور کے فن سے پیدا ہونے والے احساسات اس معاشرے کی قوت، عظمت، شان وشوکت اور خوشحالی کی خواہش سے پیدا ہوتے تھے اور اس فن کے ہیرو وہ لوگ ہوتے تھے جو اس خوشحالی میں اپنی قوت، اپنی ہنر مندی، دھوکے بازی یا ظلم وتشدد سے اضافہ کرتے تھے (مثال کے طور پر ''بولی سس، یعقوب، داؤد، شمون، ہرکولس اور دوسرے ہیرو)، لیکن ہمارے دور کا مذہبی ادراک کسی خاص معاشرے کے لوگوں کا انتخاب نہیں کرتا۔ برخلاف اس کے وہ سب لوگوں کا اتحاد چاہتا ہے۔ سب لوگوں کا، بغیر کسی استثناء کے، اور اخوت و برادرانہ محبت کو سب نیکیوں پر ترجیح دیتا ہے۔ اور اس لیے ہمارے دور کے فن سے پیدا ہونے والے احساسات نہ صرف سابقہ فن سے پیدا ہونے والے احساسات سے لگا نہیں کھاتے بلکہ اس کے خلاف جاتے ہیں۔

صحیح معنی میں عیسوی فن کے قائم ہونے میں اس وجہ سے اتنی دیر ہوئی (اور وہ خود کو اب تک بھی قائم نہیں کر سکا ہے) کہ عیسوی مذہبی ادراک ان معمولی اقدام میں سے نہیں تھا جن سے انسانیت، مستقل ترقی کرتی ہے بلکہ یہ ایک عظیم انقلاب تھا، جس نے اگر انسان کے نظریۂ زندگی کو اب تک نہیں بدلا ہے تو اسے یقینی طور پر بدل کر رہے گا اور اس طرح ان کی زندگی کے تمام اندرونی نظام کو بھی بدل دے گا۔ یہ صحیح ہے کہ انسانیت کی زندگی، فرد کی زندگی کی طرح، استقلال کے ساتھ چلتی ہے۔ لیکن اس مستقل حرکت میں موڑ آتے ہیں جو پچھلی زندگی کو بعد میں آنے والی زندگی سے بالکل الگ کر دیتے ہیں۔ عیسائیت ایک ایسا ہی موڑ تھی۔ کم از کم وہ ہم لوگوں کو، جو عیسوی تصورِ زندگی

پر زندہ ہیں، ایسی ہی معلوم ہوتی ہے۔ عیسوی تصور نے تمام انسانی احساسات کو ایک نیا رخ دیا اور فن کے مواد اور معنی دونوں کو بدل دیا۔ اہلِ یونان، ایرانی فن اور رومن۔ یونانی فن کا استعمال کر سکتے تھے یا اسی طرح یہودی، مصری فن کا استعمال کر سکتے تھے۔ کیونکہ بنیادی نصب العین سب کے ایک تھے۔ کبھی یہ نصب العین ایران والوں کی عظمت اور خوشحالی ہوتا اور کبھی یونانیوں کی اور کبھی رومیوں کی۔ وہی فن دوسرے حالات میں منتقل ہوا اور نئی قوموں کے تصرف میں آنے لگا۔ لیکن عیسوی نصب العین نے سب کچھ بدل دیا جیسا کہ انجیل میں کہا گیا ہے ''جو چیز انسانوں میں اعلیٰ سمجھی جاتی تھی وہ خدا کی نظر میں ذلیل ہوگئی''۔ یہ نصب العین اب فرعون کی یا کسی رومن شہنشاہ کی عظمت بن کر نہیں رہا اور نہ یونان کے حسن یا فونیشیا کی دولت کا نصب العین بن کر رہا بلکہ اب انکساری، خلوص، رحم اور محبت بن گیا۔ ڈائیوز اب ہیرو نہیں رہا بلکہ فقیر لزارس ہیرو ہوگیا۔ میری موڈلین اپنے عالمِ شباب میں نہیں بلکہ توبہ کے بعد قابلِ فخر سمجھی گئی۔ وہ لوگ قابلِ تقلید نہ رہے جو دولت کماتے تھے بلکہ وہ قابلِ تقلید بن گئے جو اسے ترک کرتے تھے۔ وہ لوگ معزز نہیں رہے جو محلوں میں رہتے تھے بلکہ وہ معزز سمجھے گئے جو غاروں اور جھونپڑوں میں رہتے تھے۔ وہ لوگ بڑے نہیں رہے جو دوسروں پر حکومت کرتے تھے بلکہ وہ بڑے سمجھے گئے جو خدا کے سوا کسی کی حاکمیت تسلیم نہیں کرتے تھے۔ اب فن کا شاہکار ''کلیسائے نصرت'' نہیں رہا، جس میں فاتحین کے بت رکھے جاتے تھے بلکہ انسانی روح کے نمائندہ وہ لوگ بن گئے جنہیں محبت کی آگ نے ایسا کندن بنا دیا تھا کہ وہ، اذیتوں اور قتل کے باوجود، اپنے دشمنوں سے محبت کرتے۔

یہ اتنی بڑی تبدیلی ہے کہ عیسوی معاشرے نے کافر فن کا، جس کا وہ عمر بھر عادی رہا تھا، مقابلہ کرنے میں مشکل محسوس کی۔ عیسوی مذہب کے فن کا مواد ان کے لیے اتنا نیا تھا۔ یہ سابقہ فن سے اتنا مختلف تھا کہ وہ یہ محسوس کرتے تھے کہ عیسوی فن ہر فن کا قاطع ہے اور اسی لیے وہ پرانے فن سے چمٹے رہے۔ لیکن یہ پرانا فن، جو ہمارے دور میں مذہبی ادراک وشعور سے عاری ہے، اپنے معنی کھو چکا ہے اور خواہ ہم چاہیں یا نہ چاہیں ہمیں اسے ترک کرنا ہوگا۔

عیسوی ادراک کی روح اس میں مضمر ہے کہ ہر شخص خود کو خدا کا بیٹا مانے اور اس طرح انسان اور خدا کا اتحاد اور پھر انسان انسان کا اتحاد قائم ہو جیسا کہ انجیل میں کہا گیا ہے۔ (یوحنا ۱۷: ۲۱) لہٰذا عیسوی فن کا مواد اس احساس میں مضمر ہے کہ جو انسان کو خدا سے اور انسان کو انسان سے متحد کر دیتا ہے۔

یہ جملہ کہ ''انسان کو خدا سے اور انسان کو انسان سے متحد کرو'' ان آدمیوں کے لیے، جو ان الفاظ کو عام طور پر غلط استعمال کرنے کے عادی ہیں، ابہام رکھتا ہے لیکن اس کے باوجود ان الفاظ کے معنی بالکل واضح ہیں۔ یہ اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ عیسوی تصور کے زیر اثر انسانوں کا اتحاد وہ اتحاد ہے جو بغیر کسی امتیاز کے سب انسانوں کو متحد کر دیتا ہے۔

فن میں بلکہ تمام فنون میں یہ خصوصیت مشترک ہے کہ وہ لوگوں کو متحد کر دیتے ہیں۔ ہر فن ان سب لوگوں کو، جن تک فن کار کا احساس پہنچتا ہے، روحانی طور پر انہیں فن کار سے متحد کر دیتے ہیں اور ساتھ ساتھ ان سب سے بھی جو اس مخصوص فن پارہ سے اسی قسم کا تاثر حاصل کرتے ہیں۔ لیکن غیر عیسوی فن کچھ لوگوں کو ایک دوسرے سے متحد ضرور کر دیتا ہے لیکن یہی اتحاد ان متحد لوگوں اور دوسروں کے درمیان اختلاف و علیحدگی کا سبب بن جاتا ہے۔ اس لیے اس قسم کا اتحاد نہ صرف اختلاف کا بلکہ دوسروں سے دشمنی کا بھی ذریعہ بن جاتا ہے۔ تمام وطنی فن اسی قسم کا ہوتا ہے اور اس کے ترانے، گیت اور یادگاریں اسی قسم کے ہوتے ہیں۔ تمام کلیسائی فن بھی اسی قسم کے ہوتے ہیں یعنی کچھ خاص فرقوں کا فن جس میں تصویریں، مجسمے، جلسے جلوس اور دوسری ملاقاتی رسوم شامل ہوتی ہیں۔ ایسا فن بے راہ اور غیر عیسوی فن ہوگا جس کا کام یہ ہے کہ وہ ایک فرقے یا مذہب کے پیروکاروں کو متحد کر کے دوسرے فرقوں اور مذاہب کے لوگوں سے شدید طور پر دور کر کے انہیں دشمنی کے رشتے سے، ایک دوسرے کے مدمقابل صف آرا کر دیتا ہے۔ عیسوی فن ہی صرف ایسا ہے جو بلا کسی استثناء کے سب کو متحد کر دیتا ہے یا تو لوگوں کے اندر یہ تصور جگا کر کہ نہ صرف انسان بلکہ سب انسان خدا اور اپنے پڑوسی سے ایک سا تعلق رکھتے ہیں یا پھر ان کے اندر مماثل احساسات جگا کر، جو انتہائی سادہ ہو سکتے ہیں۔ لیکن وہ عیسائیت کے منافی نہ ہوں اور بلا استثناء ہر شخص کے لیے فطری ہوں۔

ہمارے زمانے کا اچھا عیسوی فن اپنی ہیئت کی خرابیوں کی وجہ سے لوگوں کی سمجھ سے بالا ہو سکتا ہے یا پھر اس وجہ سے کہ لوگ اس کی طرف سے بے توجہ ہیں لیکن اسے ایسا ہونا چاہیے کہ جن احساسات کی وہ ترجمانی کر رہا ہے سب لوگ ان کا تجربہ کر سکیں۔ اسے ایسا فن ہونا چاہیے جو لوگوں کے ایک گروہ، ایک طبقے، ایک قوم، ایک مذہبی فرقے کے لیے ہی نہ ہو یعنی وہ فن ایسے احساسات کا اظہار نہ کرے جو مخصوص طریقے پر تعلیم یافتہ لوگوں تک ہی پہنچے یا جو ایک رئیس، ایک سوداگر کے لیے ہو یا صرف روسیوں یا جاپانیوں یا کسی رومن کیتھولک یا بدھ مت کے پیروکاروں ہی کو متاثر کرے۔ بلکہ اس سے ایسے احساسات کی ترجمانی ہو رہی ہو جو سب تک پہنچ سکے۔ صرف اس قسم کے فن کو

ہمارے دور میں اچھا فن کہا جاسکتا ہے، جسے تمام دوسرے فنون پر ترجیح دی جائے اور جس کی حوصلہ افزائی کی جائے۔

عیسوی فن یعنی ہمارے دور کا فن اصل معنی میں بے تعصب اور وسیع الخیال ہونا چاہئے یعنی آفاقی، اور اسی لیے اسے تمام انسانوں کو آپس میں متحد کرنا چاہیے۔ صرف دو قسم کے احساسات سب انسانوں کو متحد کرتے ہیں۔ اولاً وہ احساسات جو خدا کی ''پسریت'' کے تصور اور انسانی اخوت کے تصور سے پیدا ہوئے ہیں۔ اور ثانیاً عام زندگی کے سادے احساسات جو بلا استثناء ہر شخص تک پہنچ سکیں جیسے خوشی کا احساس، ترس کا احساس، خوش دلی اور طمانیت کا احساس وغیرہ۔ صرف یہ دو قسم کے احساسات موضوع کے لحاظ سے اچھے فن کا مواد فراہم کر سکتے ہیں۔

اور ان دو قسم کے فن کا عمل بظاہر اتنا مختلف ہونے کے باوجود ایک سا ہوتا ہے۔ وہ احساسات جو خدا کا بیٹا ہونے (خدا کی پسریت) اور انسان کی برادری کے تصورات سے پیدا ہوتے ہیں مثلاً حق وصداقت پر یقین، رضائے خداوندی پر راضی رہنا، ایثار و جذبۂ قربانی، انسان سے محبت اور اس کا احترام۔ یہ وہ احساسات ہیں جو عیسوی مذہبی تصور سے اُبھرتے ہیں۔ اور وہ سادہ ترین احساسات بھی مثلاً نرمی اور خوش دلی کی وہ کیفیات جو ایک گیت سن کر پیدا ہوتے ہیں یا ایک دلچسپ مذاق جو سب کی سمجھ میں آجاتا ہے یا جو ایک دلکش کہانی یا ایک تصویر یا ایک ننھی منی سی گڑیا کو دیکھ کر پیدا ہوتے ہیں۔ فن کی یہ دونوں قسمیں ایک سا اثر پیدا کرتی ہیں یعنی آدمی کا آدمی سے محبانہ اتحاد۔ بعض اوقات دیکھنے میں آتا ہے کہ ایک ساتھ رہنے والے لوگ، جو ایک دوسرے کے دشمن بھی نہیں ہوتے، لیکن پھر بھی احساس و کیفیت میں ایک دوسرے سے دور اور اجنبی ہوتے ہیں۔ لیکن بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ یہی لوگ ایک کہانی پڑھ کر یا ایک تماشا، ایک تصویر ایک عمارت دیکھ کر اور سب سے زیادہ موسیقی سن کر برق رفتاری کے ساتھ ایک دوسرے سے متحد ہو جاتے ہیں اور ان کی اجنبیت یہاں تک کہ ان کی دشمنی بھی اتحاد اور باہمی محبت کے شعور سے بدل جاتی ہے۔ ہر ایک اس بات پر خوش ہوتا ہے کہ دوسرا بھی وہی محسوس کر رہا ہے جو وہ محسوس کر رہا ہے۔ یہ اس ابلاغ سے خوش ہوتا ہے جو ان کے درمیان قائم ہوگیا ہے۔ نہ صرف اس کے اور ان لوگوں کے درمیان، جو اس وقت موجود ہیں بلکہ ان تمام زندہ لوگوں کے درمیان بھی جو اس وقت یہاں موجود نہیں ہیں لیکن جن پر یہی اثر ہوگا جب وہ اس کہانی کو پڑھیں گے یا اس تماشے، تصویر یا عمارت کو دیکھیں گے یا موسیقی کو سنیں گے۔ مزید براں وہ اس ابلاغ کی پُراسرار اور عجیب وغریب خوشی کو بھی محسوس کرتا ہے جو عدم کو

پار کر کے ہمیں ماضی کے ان سب لوگوں سے ملا کر ایک کر دیتی ہے، جو ہم سے پہلے اس قسم احساسات سے متاثر ہوئے تھے اور ساتھ ساتھ ان لوگوں سے بھی، جو آئندہ آئیں گے اور اسی طرح متاثر ہوں گے۔ اور یہ اثر اس مذہبی فن سے بھی پیدا ہوتا ہے جو خدا اور اپنے پڑوسی سے محبت کے احساسات پیدا کرتا ہے اور اس آفاقی فن سے بھی، جو ایسے سادہ ترین احساسات کو جنم دیتا ہے، جو تمام انسانوں میں مشترک ہیں۔

ہمارے دور کے فن کی تعریف آفاقی فن سے ان معنی میں مختلف ہونی چاہئے کہ ہمارے دور کا فن یعنی عیسوی فن (جو اس مذہبی تصور پر مبنی ہے کہ انسان انسان کے درمیان اتحاد قائم کیا جائے) بلحاظ موضوع اچھے فن سے وہ سب چیزیں خارج کر دیتا ہے، جو علیحدگی کے جذبات پیدا کرتی ہیں اور جو انسان کو متحد کرنے کے بجائے منقسم کر دیتی ہیں۔ وہ ایسی تخلیقات کو موضوع کے لحاظ سے خراب فن کے دائرے میں رکھ دیتا ہے جب کہ دوسری طرف موضوع کے لحاظ سے وہ اس حصے کو فن کے دائرے میں شامل کر لیتا ہے، جو پہلے انتخاب اور وقعت کے قابل نہیں سمجھا گیا تھا یعنی آفاقی فن، جو نہایت معمولی، عام اور سادہ جذبات و احساسات کو ابھارتا ہے جو بلا استثناء تمام انسانوں میں مشترک ہیں اور اس طرح ان کو متحد کر دیتا ہے۔ ایسے فن کو ہمارے زمانے میں بھی اچھا ہی کہا جائے گا کیونکہ وہ اس مقصد کو حاصل کر لیتا ہے جو ہمارے دور کا مذہبی ادراک (یعنی عیسائیت) عالم انسانیت کے سامنے رکھتا ہے۔

عیسوی فن یا تو انسان میں ایسے جذبات جگاتا ہے جو خدا اور اپنے پڑوسی کی محبت کے ذریعے ان میں زیادہ سے زیادہ اتحاد پیدا کر دیتے ہیں یا ان میں ایسے جذبات اُبھارتا ہے جو اُن پر یہ ظاہر کرتے ہیں کہ وہ زندگی کے غموں اور خوشیوں میں پہلے سے متحد ہیں۔ اس طرح ہمارے دور کا عیسوی فن دو قسم کا ہو سکتا ہے:

(۱) وہ فن جو مذہبی ادراک کے ذریعے ایسے احساسات سے پیدا ہوتا ہے جو پڑوسی اور خدا کے تعلق سے دنیا میں انسان کے مقام کی ترجمانی کرتے ہیں۔ مذہبی فن اپنے محدود معنی میں۔

(۲) وہ فن جو عام زندگی کے سادہ ترین احساسات کو جگاتا ہے اور جن تک ساری دنیا کے تمام انسانوں کی رسائی ہوتی ہے یعنی عام زندگی کا فن، عوام کا فن، آفاقی فن۔ ہمارے زمانے میں فن کی صرف یہی دو قسمیں اچھی کہی جا سکتی ہیں۔

پہلا یعنی مذہبی فن۔ جو خدا اور اپنے پڑوسی کی محبت کے مثبت احساسات جگاتا ہے اور جو عدم محبت پر غم و غصہ اور دہشت کے منفی احساسات کو بیدار کرتا ہے۔ یہ فن خصوصیت سے الفاظ کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے اور کسی حد تک مصوری، بت تراشی کے ذریعے بھی۔ دوسرا یعنی آفاقی فن جو ایسے احساسات کی ترجمانی کرتا ہے، جن تک ساری دنیا کے سارے انسانوں کی رسائی ہوتی ہے۔ یہ لفظوں کے ذریعے بھی اظہار پاتا ہے اور مصوری، بت تراشی، رقص، فنِ تعمیر اور ان سب سے زیادہ موسیقی کے ذریعے بھی۔

اگر مجھ سے فن کی ان دونوں قسموں کو جدید مثالوں سے واضح کرنے کے لیے کہا جائے تو میں ادب میں اس اعلیٰ ترین فن کی مثال میں جو خدا اور پڑوسی کی محبت سے پیدا ہوتا ہے (اعلیٰ مثبت اور پست و منفی دونوں اعتبار سے) شلر کی ''دی رُوبرز''، وکٹر ہوگو کے ''لے پاورے جن'' اور ''لے میزے رابلے''۔ ڈکنس کے ناول اور افسانے جیسے ''اے ٹیل اوف ٹو سیٹیز''، ''کرسمس کیرول''۔ ''دی چائمس'' وغیرہ۔ ''انکل ٹامس کیبن'' دوستوفسکی کی تصانیف خاص طور پر اس کی ''میموائر فروم دی ہاؤس اوف ڈیتھ'' اور جارج ایلیٹ کا ''ایڈم بیڈ''.........

جدید مصوری میں، عجیب بات ہے کہ اس قسم کی تخلیقات، جو براہِ راست خدا اور پڑوسی کی محبت کے احساسات کو جگاتی ہیں، مشکل سے ملتی ہیں، خاص طور سے مشہور و ممتاز مصوروں کے ہاں۔ بہت سی تصاویر انجیل کے قصوں کی ہیں۔ وہ تاریخی واقعات کو پوری جزئیات کے ساتھ پیش کرتی ہیں۔ لیکن یہ بنانے والے کے اپنے مذہبی احساس کا نہ اظہار کر سکتی ہیں اور نہ کرتی ہیں۔ بہت سی تصاویر مختلف لوگوں کے ذاتی احساسات کا اظہار کرتی ہیں مگر ایسی تصویریں بہت کم ہیں جو عیسوی محبت اور ایثار و قربانی کے عظیم کارناموں کا اظہار کرتی ہیں اور یہ تصویروں سے زیادہ خاکے ہوتی ہیں۔

اسی طرح اعلیٰ طبقے کے جدید فن کی یعنی دوسری قسم کے فن کی، اچھے آفاقی فن کی مثالیں دینا اس سے بھی زیادہ مشکل ہے، خاص طور پر ادبی فن اور موسیقی میں۔ اگر کچھ ایسی تخلیقات ہیں بھی جو اپنے اندرونی مواد کی وجہ سے اس دائرے میں آتی ہیں (جیسے ڈون کیخوتے، مولیر کی کامیڈیاں، ڈکنس کی ڈیوڈ کوپر فیلڈ اور پک وِک پیپرز، گوگول اور پشکن کی کہانیاں اور موپساں کی کچھ چیزیں) تو یہ تصانیف زیادہ تر مخصوص قسم کے احساسات کی وجہ سے، جن کا یہ اظہار کرتی ہیں اور وقت و مقام کی مفصل جزئیات کی سطحیت کی وجہ سے اور سب سے زیادہ اپنے قدیم آفاقی فن (جیسا کہ حضرت یوسف کا قصہ) کے مقابلے میں، اپنے موضوع کی بے مائیگی کی وجہ سے، محض مخصوص حلقے کی سمجھ میں

آ سکتی ہیں۔ لیکن یہ بات کہ حضرت یوسف کے بھائی۔ یوسف سے باپ کی بے پناہ محبت کی وجہ سے حسد کرنے لگتے ہیں اور انہیں بازار میں بیچ آتے ہیں۔ یہ بات کہ پوٹی فر کی بیوی اس نوجوان کو ورغلانے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ بات کہ حضرت یوسف اعلیٰ ترین مقام پر پہنچ کر بھی اپنے بھائیوں پر، جن میں بِن جومن بھی شامل ہے، ترس کھاتے ہیں۔ یہ سب وہ احساسات ہیں جو ایک روس کا دیہاتی، ایک چینی، ایک افریقی باشندہ، ایک بچہ یا ایک بوڑھا، تعلیم یافتہ یا اَن پڑھ سب کو متاثر کرتے ہیں۔ یہ قصہ ایسے ضبط و احتیاط کے ساتھ لکھا گیا ہے کہ بے کار جزئیات سے بری ہے۔ یہ کہانی کسی حلقے میں بیان کی جائے سب کی سمجھ میں آئے گی اور سب اس سے متاثر ہوں گے۔ ڈون کیخوٹے یا مولیر کے ہیرو (حالانکہ مولیر شاید سب سے زیادہ آفاقی ہے اور اسی لیے جدید دور کے فن کاروں میں سب سے اعلیٰ ہے) یا پک وِک اور اس کے دوست احباب، یہ احساسات پیدا نہیں کرتے۔ وہ احساسات جو یہ تصانیف پیدا کرتی ہیں ساری دنیا کے سارے انسانوں میں مشترک نہیں ہیں بلکہ مخصوص ہیں۔ اور اسی لیے روح میں اتر جانے والا اثر پیدا کرنے کے لیے ان کے مصنفین نے انہیں وقت اور مقام کی کثیر جزئیات سے بھر دیا ہے۔ جزئیات کی یہ کثرت ان قصوں کو ان تمام لوگوں کے لیے مشکل بنا دیتی ہے جنہیں ان حالات کا، جن کو مصنف نے اپنی تصانیف میں بیان کیا ہے، تجربہ نہیں ہے۔

ہمارے دور میں حضرت یوسف کے بارے میں ناول لکھنے والے نے اپنے ناول میں خون آلود پیرہن، یعقوب کے گھر اور کپڑوں، زلیخا کے لباس اور ناز و ادا اور اپنے بائیں ہاتھ کی چوڑیوں کو کھنکھناتے ہوئے زلیخا کا یہ کہنا کہ ''میرے پاس آؤ'' اور اسی قسم کی دوسری تفصیلات کو بیان کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی کیونکہ اس قصے میں احساسات کا موضوع اتنا قوی ہے کہ تمام جزئیات، سوائے انتہائی ضروری جزئیات کے، (جیسے یوسف رونے کے لیے دوسرے کمرے میں چلے جاتے ہیں) قطعی بے ضرورت اور ترسیل احساس کے مانع ہیں۔ اور اس لیے یہ قصہ تمام لوگوں تک پہنچتا ہے۔ یہ قصہ جوان اور بوڑھوں اور ہر قوم کے لوگوں کو آج تک متاثر کرتا ہے اور ہزاروں سال تک اسی طرح متاثر کرتا رہے گا۔ لیکن اگر ہمارے دور کے ناولوں کی جزئیات نکال دیجیے تو پھر ان میں کیا رہ جاتا ہے؟

اس لیے جدید ادب میں ایسی تصانیف کی نشاندہی کرنا جو ''آفاقیت'' کے تقاضے پوری کرتی ہوں ناممکن ہے۔ موجودہ تصانیف کو بڑی حد تک ''حقیقت نگاری'' نے خراب کر دیا ہے۔ بلکہ

اگر ''حقیقت نگاری'' کو ''صوبائیت'' کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

مجھے خوف ہے کہ میرے خلاف یہ کہا جائے گا کہ ایک طرف اس بات سے انکار کر کے کہ تصورِ حسن (مثلاً چینی گڑیا) فن پاروں کے لیے ایک معیار بن سکتا ہے اور دوسری طرف تزئین اور سجاوٹ کو اچھے فن کی صفت مان کر میں نے خود اپنی تردید آپ کی ہے۔ یہ اعتراض غلط ہے کیونکہ ہر قسم کی سجاوٹ کا موضوع حسن میں نہیں ملتا بلکہ اس احساس میں ملتا ہے جس کا فن کار تجربہ کرتا ہے اور جس تجربے کو وہ ناظرین کی روح میں اتار دیتا ہے۔ فن وہی رہتا ہے جو وہ ہوتا ہے اور جو اسے ہونا چاہئے یعنی ایک آدمی کی دوسرے آدمی یا آدمیوں کو ان احساسات کے ذریعے متاثر کرنے کی صفت جن کا متاثر کرنے والے نے تجربہ کیا ہے۔ ان احساسات میں مسرت کا وہ احساس بھی شامل ہے جو ان چیزوں سے پیدا ہوتا ہے، جو نظروں کو اچھی لگتی ہیں۔ نظروں کو اچھی لگنے والی چیزیں ایسی ہو سکتی ہیں جو کم یا زیادہ لوگوں کو پسند آئیں یا پھر ایسی ہوں جو سب کو ہی پسند آئیں۔ سجاوٹیں اسی آخرالذکر کے ذیل میں آتی ہیں۔ ممکن ہے ایک ایسی تصویر کا منظر، جو خلافِ معمول منظر پیش کر رہی ہو یا ایک خاص موضوع کی تصویر، سب کو پسند نہ آئے لیکن سجاوٹ، یا کوٹسک (Yakutsk) کی سجاوٹوں سے لے کر یونانی سجاوٹوں تک، ہر شخص کی سمجھ میں آتی ہیں اور ہر شخص میں ایک سے مدحیہ احساس کو ابھارتی ہیں۔ اور اسی لیے یہ فن، جسے حقیر و ذلیل سمجھا جاتا ہے، عیسائی معاشرے میں تصویروں اور مجسموں سے زیادہ بہتر اور قابلِ عزت سمجھا جانا چاہئے۔ اس طرح اچھے عیسوی فن کی صرف دو قسمیں ہوئیں۔ باقی فن جو ان دو قسموں میں نہیں آتا بُرا فن کہا جانا چاہئے، جس کی حوصلہ افزائی کی نہیں بلکہ نکال باہر کرنے کی ضرورت ہے، مطعون کرنے کی ضرورت ہے۔ کیونکہ وہ ایک ایسا فن ہے جو لوگوں کو متحد نہیں کرتا بلکہ تقسیم کرتا ہے۔ ادبی فن میں ایسے ناولوں اور نظموں کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے جو کلیسائی یا وطنی جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں یا کاہل رئیسوں کے مخصوص احساسات کو پیش کرتے ہیں۔ جیسے رئیسانہ عزت، فارغ البالی، غصہ، قنوطیت، تہذیب یافتہ یا بیہودہ احساسات، جو جنسی محبت سے پیدا ہوتے ہیں اور جو بنی نوع انسان کی بڑی اکثریت کی سمجھ سے باہر ہیں۔

اسی طرح فنون کی تمام شاخوں میں بہت سی ایسی تخلیقات کو، جنہیں ہمارے معاشرے کا اعلیٰ طبقہ عظیم مانتا ہے، دیکھنے اور جانچنے کی ضرورت ہے۔ اسی معیار سے ہمیں مشہور ''ڈیوائن کامیڈی'' اور ''یوروشلم ڈیلی ورڈ'' اور شیکسپیئر اور گوئٹے کی بیشتر تصانیف اور مصوری میں معجزوں وغیرہ کی تصاویر جیسے رافیل کی ''ٹرانس فی گوریشن'' (Tansfiguration) وغیرہ کو جانچنے کی ضرورت

ہے۔

کوئی بھی تصنیف ہو اور اس کی کتنی ہی تعریف ہو چکی ہو، ہمیں پہلا سوال یہ کرنا چاہئے کہ آیا وہ سچے فن سے تعلق رکھتی ہے یا وہ محض جعلی ہے۔ یہ تسلیم کر لینے کے بعد کہ ایک مختصر سے طبقے کو متاثر کرنے کے باوجود ایک تصنیف فن کے دائرے میں آ سکتی ہے، یہ ضروری ہے کہ اس بنیاد پر کہ وہ تصنیف کس حد تک دوسروں تک پہنچتی ہے دوسرا سوال بھی طے کیا جائے۔ کیا وہ تصنیف خراب فن سے تعلق رکھتی ہے یا وہ مخصوص فن سے تعلق رکھتی ہے؟ کیا وہ مذہبی ادراک کے منافی فن سے تعلق رکھتی ہے یا عیسوی فن سے تعلق رکھتی ہے، جو لوگوں کو متحد کرتا ہے؟ اور یہ دیکھ کر کہ وہ تصنیف عیسوی فن سے تعلق رکھتی ہے ہمیں یہ دیکھنا چاہئے کہ آیا وہ خدا اور انسان سے محبت واحساس کی ترجمانی کر رہی ہے یا وہ محض انسانوں کو متحد کرنے والے سادے سے احساسات کو اُبھار رہی ہے۔ اس کے بعد ہی ہمیں اسے مذہبی فن یا آفاقی فن میں جگہ دینی چاہئے۔

صرف ایسے تجزیے کی بنیاد پر ہی ہمارے لیے ممکن ہوگا کہ ہم اس ڈھیر میں سے، جسے ہمارے معاشرے میں فن کا نام دیا جاتا ہے، ان تخلیقات کو چھانٹ لیں جو حقیقی، اہم اور ضروری روحانی غذا مہیا کرتی ہیں اور پھر انہیں نقصان دہ اور بے کار فن سے اور اس جھوٹے اور جعلی فن سے الگ کر دیں جس نے ہمیں چاروں طرف سے گھیر رکھا ہے۔ ایسے ہی تجزیے کی بنیاد پر ہم نقصان دہ فن کے بُرے اثرات سے بچ سکیں گے اور اس مفید عمل سے فائدہ اٹھا سکیں گے جو اچھے اور سچے فن کا مقصد ہے اور جو انسان اور انسانیت کی روحانی زندگی کے لیے لازمی ہے۔

ہنری جیمس

(۱۸۴۳ء-۱۹۱۶ء)

ہنری جیمس ۱۸۴۳ء میں نیویارک شہر میں پیدا ہوا۔ اس کا باپ ہنری جیمس سینئر ایک مالدار شخص تھا اور مذہبی، سماجی اور معاشی اعتقادات میں انتہا پسندی کی حد تک آزاد خیال تھا۔ وہ ساری عمر اپنے نظریات اور خصوصیت کے ساتھ اس نظریہ کو پیش کرنے کی کوشش کرتا رہا کہ ''خدا بنی نوعِ انسان کے اتحاد میں محیطِ کل ہے'' اس موضوع پر اس نے کئی کتابیں لکھیں۔ اس کے دو بیٹے تھے۔ ایک ولیم جیمس اور دوسرا اس کا ہم نام ہنری جیمس۔ ولیم جیمس (۱۸۴۲ء-۱۹۱۰ء) امریکہ کا مشہور فلسفی اور امریکی تاریخ کا حصہ ہے اور ہنری جیمس انگریزی ناول نگاری کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ باپ نے دونوں بیٹوں کی تعلیم کا انتظام مروجہ طریقۂ تعلیم سے مختلف انداز میں کیا۔ وہ چاہتا تھا کہ اس کے بیٹے آزاد خیال ہوں اور وہ بجائے کسی ایک ملک کے شہری بننے کے ساری دنیا کے شہری بنیں۔ پہلے اس نے دونوں بیٹوں کے لیے گورنس اور اتالیق مقرر کیے۔ پھر جینوا، لندن، پیرس اور نیوپورٹ کے مختلف اسکولوں میں تعلیم دلوائی۔ ۱۸۶۲ء میں ہنری جیمس ہارورڈ لا اسکول میں داخل ہوا اور ۱۸۶۴ء میں اس نے ادیب بننے کا فیصلہ کیا۔ اسی سال اس نے اٹلانٹک منتھلی، اور دوسرے رسالوں میں کہانیاں اور تبصرے لکھنے شروع کر دیے۔ کئی بار اس نے یورپ کا سفر کیا اور سفر نامے لکھے۔ ۱۸۷۵ء میں اس نے امریکہ کو خیرباد کہہ دیا اور مستقلاً یورپ آ گیا۔

پیرس میں ترگنیف، فلابیر اور موپاساں سے اس کے گہرے مراسم قائم ہوئے۔ ایک سال بعد وہ لندن چلا گیا اور یہیں رہنے لگا۔ لندن میں اس کی ناول نگاری کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے۔ یہاں اس نے روڈرک ہڈسن ۱۸۷۶ء، دی امریکن ۱۸۷۷ء، ڈیزی ملر ۱۸۷۹ء، واشنگٹن اسکوائر ۱۸۸۱ء، پورٹریٹ آف اے لیڈی ۱۸۸۱ء، اور بہت سے افسانے اور تنقیدی مضامین لکھے۔ ان سب



ہنری جیمس

(Henry James)

Three things in human life are important: the first is to be kind; the second is to be kind; and the third is to be kind.

....

There are few hours in life more agreeable than the hour dedicated to the ceremony known as afternoon tea

....

Do not mind anything that anyone tells you about anyone else. Judge everyone and everything for yourself.

(Henry James)

ناولوں اور تخلیقات سے ہنری جیمس کی شہرت دور دور تک پھیل گئی۔ ہنری جیمس کے ناولوں کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ان میں زندگی کا گہرا مطالعہ پیش کرتا ہے۔ وہ ناولوں میں کردار کے عمل سے زیادہ کردار کے ردِعمل کو پیش کرتا ہے۔ نفسیاتی حقیقت نگاری میں وہ سب کا پیش رو ہے۔ ناول کی تکنیک میں بھی اس نے نئے اور کامیاب تجربے کیے۔

۱۸۸۹ء - ۱۸۹۵ء تک وہ تھیٹر کے لیے لکھتا رہا۔ ۱۸۹۵ء میں وہ لندن سے سسیکس چلا آیا اور زیادہ توجہ و خاموشی سے اپنے کام میں مصروف ہوگیا۔ یہاں اس نے اپنے بہترین ناول[۱] تخلیق کیے۔ ۱۹۰۴ء - ۱۹۰۵ء میں وہ امریکہ گیا اور وہاں سے واپسی پر اس نے ''دی امریکن سین'' (۱۹۰۷ء) تصنیف کیا۔ انگلستان واپس آ کر اس نے اپنی ساری تصانیف پر نظر ثانی کا کام شروع کیا۔ اس کا منصوبہ یہ تھا کہ وہ ہر تصنیف پر ایک مقدمہ لکھے گا اور ان کے نئے ایڈیشن شائع کرے گا۔ جتنے مقدمات اس نے اپنی تصانیف پر لکھے ان کے بارے میں ایزرا پاؤنڈ (۱۸۸۵ء-۱۹۷۲ء) کا خیال یہ ہے کہ ''ہنری جیمس کی یہ تحریریں انگریزی زبان میں ناول نگاری پر عظیم تنقیدی مقالات کی حیثیت رکھتی ہیں''۔ لیکن ابھی وہ یہ کام کر ہی رہا تھا کہ پہلی جنگ عظیم شروع ہوگئی اور اس کا یہ منصوبہ ادھورا رہ گیا۔ ۱۹۱۵ء میں اسے برطانوی شہریت مل گئی اور ۱۹۱۶ء کی فروری میں، جب موسمِ بہار کے آنے میں تھوڑے سے دن باقی تھے، وہ وفات پا گیا۔

انگریزی میں ناول کی تنقید بہت بعد میں شروع ہوئی۔ انیسویں صدی کے آخر تک تنقید کا موضوع زیادہ تر شاعری رہی۔ لیکن انیسویں صدی کے آخری بیس سال میں جب ناول نے شاعری کے برابر مقام حاصل کرنے کی کوشش کی تو ناول بھی تنقید کا موضوع بننے لگا۔ ناول پر تنقید کی ابتداء ویسے تو اٹھارویں صدی میں ہوگئی تھی۔ فیلڈنگ صرف ناول کا موجد ہی نہیں بلکہ ''جوزف اینڈ ریوز'' کا دیباچہ اور پھر ''ٹوم جونس'' کے اٹھارہ حصوں پر اس کے دیباچے تنقید کی بنیاد کہے جا سکتے ہیں۔ ''جوزف اینڈ ریوز'' کے دیباچہ میں فیلڈنگ ناول کو ''نثر میں طربیہ ایپک'' (Comic Epic Poem in-Prose) کا نام دیتا ہے اور لکھتا ہے کہ یہ صنف ان معنی میں کامیڈی ہے کہ اس میں معمولی اور عام زندگی کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ فیلڈنگ کے بعد سے ناول کا مقابلہ تاریخ کامیڈی اور

---

[۱] اس دور میں جو ناول لکھے اُن کے نام یہ ہیں۔

The Spoils of Poynton(1897),The Turn of the serew(1898),
The Awkwand Age(1898),The wing of the dove (1902),The Ambassador (1903),The Golden Bowl (1904)

ایپک سے کیا جانے لگا۔ فیلڈنگ کے بعد والٹر بیسنٹ، رابرٹ لوئی اسٹیونسن اور ہنری جیمس نے ناول کو الگ صنف قرار دے کر اس کے الگ اصول وضع کرنے کی کوشش کی۔ ان مضامین میں سب سے اہم مضمون ہنری جیمس کا ''آرٹ اوف فکشن'' ہے۔

''فکشن کا فن'' میں ہنری جیمس ناول کے الگ جمالیاتی اصولوں کا تعین کرتا ہے۔ جیمس نے فرانس اور انگلستان کی ناول نگاری کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور اس مطالعے سے اس نے جو اصول اخذ کیے ان پر نہ صرف خود عمل پیرا ہوا بلکہ انہیں اپنے معاصرین اور نئی نسلوں تک پہنچانے کی بھی کوشش کی۔ ''فکشن کا فن'' کے مخاطب نئے ناول نگار ہیں۔ اس نے تین اصول قائم کیے ہیں:

(۱) ناول نگار کے لیے ضروری ہے کہ اس میں گہری انسانی ہمدردی، لطافت کا احساس اور تنوع ہو۔

(۲) ناول نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ زندگی سے قریب رہے اور اپنے زندہ تجربوں کو ناول میں پیش کرے۔

(۳) ناول نگار کو اس بات کا علم ہونا چاہئے کہ فن کار کا ذہن اپنے تجربے سے حاصل کیے ہوئے مواد کو ایک مخصوص ہیئت اور زبان کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ اسی ذریعے سے وہ تاثر پیدا ہوتا ہے جو فن کو فن بناتا ہے۔ ہنری جیمس نے ان اصولوں کی وضاحت ''فکشن کا فن'' میں کی ہے، جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے۔

ہنری جیمس ناول کی آزادی اور زندگی کی ترجمانی پر بہت زور دیتا ہے اور کہتا ہے کہ ناول نگار کو ہر نقطۂ نظر پیش کرنے کی آزادی ہے۔ اس کا کام یہ ہے کہ وہ زندگی کی صحیح اور پوری صحت کے ساتھ ترجمانی کرے۔ ناول میں جس حد تک لوگ زندگی کی دھڑکتی نبض کو محسوس کریں گے اسی حد تک وہ اس فن کو بھی محسوس کریں گے جو زندگی سے قریب اور وابستہ ہے۔ ناول نگار کا فرض ہے کہ وہ انسانی عمل کا ہوشیاری سے جائزہ لے اور حالات، اخلاق و کردار کو فن کارانہ طریق پر پیش کرے۔ وہ پہلا نقاد ہے جو ناول کو ''سب سے زیادہ شاندار فن'' کہتا ہے۔ اسی مضمون میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ:

''مجھے یہ تسلیم ہے کہ اچھے ناول برے ناولوں کی کثرت سے دب گئے ہیں اور اسی بھیڑ کی وجہ سے ناول ہی ہماری نظر سے گر جاتا ہے۔ لیکن یہ بات اچھے ناول کے خلاف نہیں جاتی۔ ناول میں، دوسرے اصنافِ ادب کے مقابلے میں، عامیانہ پن کا شکار ہونے کے زیادہ مواقع ہیں، مگر آج

بھی اچھے ناول اور برے ناول میں بڑا فرق ہے۔ خراب ناول، خراب تصویر یا سنگ مرمر کے خراب مجسموں کی طرح جلد ہی اپنی موت آپ مرجاتا ہے لیکن اچھے ناول زندہ ہیں اور زندہ رہیں گے۔ وہ روشنی دیتے ہیں اور کمال حاصل کرنے کی کوششوں کو فروغ دیتے ہیں ناول کی صحت کے لیے، جو زندگی کی ترجمانی کرنا چاہتا ہے ضروری ہے کہ وہ کامل طور پر ''آزاد'' ہو۔ وہ عمل سے زندہ رہتا ہے اور عمل کے معنی آزادی کے ہیں۔ لیکن پہلی شرط جو ہم ناول پر عائد کرسکتے ہیں یہ ہے کہ اسے فنی اصولوں کو پورے طور پر برتتے ہوئے ''دلچسپ'' ہونا چاہئے۔ وہ طریقے جن سے ناول آزادی کے ساتھ دلچسپ ہوسکتا ہے انسانوں کے مزاج کی طرح لاتعداد ہیں''۔

ہنری جیمس لکھتا ہے کہ آپ اس وقت تک اچھا ناول نہیں لکھ سکتے جب تک آپ میں حقیقت کا شعور نہ ہو مگر اس شعور کو پیدا کرنے کا کوئی نسخہ تجویز کرنا مشکل ہے۔ انسان بے پناہ ہے اور حقیقت کی بھی رنگا رنگ صورتیں ہیں۔ ہر شخص کو اپنے تجربے سے لکھنا چاہئے لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ تجربہ کس قسم کا ہونا چاہئے اور وہ تجربہ کہاں سے شروع اور کہاں ختم ہو؟ تجربہ کبھی محدود نہیں ہوتا اور نہ کبھی مکمل ہوتا ہے۔ وہ ایک نہایت وسیع اور بے انتہا ادراک کا نام ہے۔ ایک قسم کا بہت بڑا مکڑی کا جالا جو حد سے زیادہ مہین ریشمیں دھاگوں سے بنا ہوتا ہے۔ یہ جالے شعور کے کمرے میں ٹنگے ہوتے ہیں اور ہوا میں معلق ہر ہر ذرے کو اپنے جال میں پھانس لیتے ہیں۔ تجربہ ذہن کی فضا کا نام ہے اور جب ذہن تخیلی ہو اور خاص طور پر ایسے انسان کا ذہن، جو جینیس بھی ہو، تو وہ زندگی کے ہلکے سے ہلکے اشارے جذب کرتا چلا جاتا ہے اور ہوا کی نبضوں کو الہام میں تبدیل کردیتا ہے۔ ناول نگار میں دیکھی ہوئی چیزوں سے ان دیکھی چیزوں کو قیاس کرنے کی قوت، اشیاء کی تہ تک پہنچنے کا ملکہ، ایک چاول سے ساری دیگ کو پہچان لینے کی صلاحیت، عام زندگی کو ایسے بھرپور طریقے سے محسوس کرلینے کا عالم کہ اس کے ہر گوشے، ہر پہلو سے واقفیت کا تاثر پیدا ہو۔ یہ سب قوتیں مل کر تجربے کو جنم دیتی ہیں۔ اکثر انتہائی دلچسپ تجربے عام چیزوں کی گود میں چھپے بیٹھے ہوتے ہیں۔

وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ناول نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ ناول میں حقیقت کی فضا کو قائم رکھے۔ ناول ایک زندہ چیز ہے۔ دوسری زندہ چیزوں کی طرح ایک اور مسلسل۔ جس حد تک وہ زندہ ہوگا اسی حد تک اس کے ہر حصے میں دوسرے حصوں کا رنگ و اثر بھی ضرور شامل ہوگا۔ کہانی تلوار کی طرح نہیں ہوتی جسے نیام سے نکالا جاتا ہے بلکہ میں کہانی اور طرز مل کر ایک ہوجاتے ہیں۔ کہانی اور ناول، خیال و ہیئت سوئی اور دھاگے کی طرح ہیں۔ میں نے کسی دردی کو یہ کہتے نہیں سنا کہ

سوئی کو بغیر دھاگے کے یا دھاگے کو بغیر سوئی کے استعمال کیا جائے۔ نوجوانوں کو مخاطب کر کے وہ کہتا ہے کہ کوئی اچھا ناول سطحی دماغ کی کاوش سے وجود میں نہیں آ سکتا۔ فن کار کو مخلص ہونا چاہئے۔ آزادی بڑی شاندار چیز ہے۔ جوان ناول نگار کا پہلا سبق یہ ہے کہ وہ آزادی کا اہل ہو۔ تمام زندگی اس کا ورثہ ہے۔ اس کی بات مت سنو جو تمہیں زندگی کے ایک گوشے میں بند کر دینا چاہتا ہے۔ زندگی کا کوئی تاثر، دیکھنے اور محسوس کرنے کا کوئی ایسا طریقہ نہیں ہے جس کے لیے ناول میں جگہ نہ ہو۔

ہنری جیمس کا یہ مضمون آپ کو سوچنے کی دعوت دے گا۔ فن اور زندگی کے تعلق پر آپ کی رائے کو متاثر کرے گا۔ آپ کی ذہنی سطح کو بلند فنی سطح تک لے جائے گا اور آپ کو ناول لکھنے اور ناول کو پرکھنے کے لیے آفاقی معیار سے روشناس کرائے گا۔ اب آپ اس مضمون کو پڑھ کر خود اپنی رائے قائم کریں اور اپنے اپنے طور پر اس سے تاثرات حاصل کریں۔ ان ترجموں کا بنیادی مقصد بھی یہی ہے کہ ہماری نوجوان نسل مغرب کے ان شاہکار مضامین کو براہِ راست اپنی زبان میں پڑھ کر اپنے ذہن کو تنقید و تخلیق کے لیے تیار کر سکے۔ اپنے ذہن، اپنے ادب اور اپنی روایت کے باسی پن کو دور کرنے کا یہ موثر و مفید طریقہ ہے۔ آیئے اب اس مضمون کو پڑھیں۔

ہنری جیمس

فکشن کا فن

(۱۸۸۴ء)

میں اپنے ان خیالات کو اتنے وسیع عنوان کے تحت پیش کرنے کی جسارت نہ کرتا اگر مسٹر والٹر بیسنٹ اسی عنوان کے تحت اپنا وہ لیکچر شائع نہ کر دیتے جو انہوں نے ''رائل انسٹی ٹیوشن'' میں دیا تھا۔ اس لیکچر سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ لوگوں کو فکشن (Fiction) کے فن سے نہ صرف دلچسپی ہے بلکہ وہ ان آراء سے بھی بیزار نہیں ہیں جو اس فن کے عاملین اپنے فن کے بارے میں دیتے ہیں۔ مسٹر بیسنٹ نے فنِ قصہ گوئی کے اسرار و رموز پر جو خیالات پیش کیے ہیں ان سے میری بڑی ہمت افزائی ہوئی ہے۔

یہ بات بذات خود زندگی اور شوق و تجسس کا ثبوت ہے۔ ناول نگاروں کی برادری کے شوق و تجسس کا بھی اور ساتھ ساتھ پڑھنے والوں کا بھی۔ کچھ ہی عرصے پہلے تک یہ کہا جاتا تھا کہ انگریزی ناول کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو قابل توجہ ہو۔ اس کے پیچھے کوئی ایسا نظریہ، کوئی ایسا عقیدہ اور کوئی ایسا شعور نہیں ہے جس سے کسی فنی عقیدے کا اظہار ہوتا ہو یا یہ معلوم ہو سکے کہ انگریزی ناول کسی انتخاب اور موازنہ کا نتیجہ ہے۔ اس بات سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ اسی وجہ سے ناول کوئی خراب چیز تھی۔ یہ بات کہنے کے لیے کم از کم مجھ میں اتنی ہمت نہیں ہے کہ ناول کی وہ شکل، جو مثال کے طور پر ڈکنس اور تھیکرے نے پیش کی، نامکمل اور ادھوری تھی۔ بہر حال اتنا ضرور ہے کہ وہ شکل جیسی کچھ بھی تھی بے تصنع اور معصوم تھی۔ اگر انگریزی ناول نے اس معصومیت کو گنوا دیا ہے تو اب اسے کچھ دوسرے فوائد بھی حاصل ہو رہے ہیں۔ جس دور کی طرف میں اشارہ کر رہا ہوں اس میں خوش مذاقی کے ساتھ یہ احساس پایا جاتا تھا کہ ناول ناول ہوتا ہے بالکل ایسے جیسے کھیر کھیر ہوتی ہے اور ہمارا کام صرف یہ ہے کہ اسے نگل جائیں۔ مگر دو ایک سال سے کسی نہ کسی وجہ سے زندگی کے واپس آنے کے آثار نظر آ رہے ہیں۔ بحث کے دور کا کسی حد تک آغاز ہو چکا ہے۔ بحث سے، تجربے سے، شوق

وتجسس سے، کوششوں کی رنگا رنگی سے، تبادلۂ خیال اور نقطۂ ہائے نظر کے مقابلے ہی سے فن زندہ رہتا ہے۔ یہ کہا جاتا ہے کہ وہ دور، جس کے بارے میں کسی کو کچھ کہنا نہیں ہوتا، قابل عزت دور تو ہو سکتا ہے لیکن ترقی کا دور ہرگز نہیں ہوتا۔ ممکن ہے اسے عدم دلچسپی، بے حسی یا جمود کا دور کہا جائے۔ کسی فن پر کامیابی سے عمل کرنا ایک دلکش چیز ضرور ہے لیکن ساتھ ساتھ نظریہ بھی دلچسپ چیز ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نظریے کو بغیر فن کے بھی پیش کیا جا سکتا ہے لیکن جہاں تک حقیقی کامیابی کا تعلق ہے وہ بغیر کسی عقیدے کے حاصل نہیں ہو سکتی۔ بحث، تبادلۂ خیال، مختلف النوع آراء اور ان سے پیدا ہونے والے نتائج لکھنے والے کے ذہن کو زرخیز ضرور بنا دیتے ہیں، مگر شرط یہ ہے کہ وہ بے باک اور پُرخلوص ہوں۔ مسٹر بیسنٹ نے فکشن کے فن کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کر کے بڑی عمدہ مثال قائم کر دی ہے۔ اب اس میدان میں کام کرنے والے اس بحث کو آگے بڑھائیں گے اور اپنے تجربے کی روشنی سے اسے منور کریں گے۔ اور اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ناول سے ہماری دلچسپی کے رجحان کو وہ مقام مل جائے گا جسے حاصل کرنے میں وہ اب تک ناکام رہا ہے۔

فکشن کے بارے میں وہ قدیم وہم کہ وہ ''فسق و فجور'' سے بھرا ہوتا ہے، اب انگلستان میں ختم ہو گیا ہے مگر اس کی روح اب بھی موجود ہے جو کہانی کو کم و بیش محض ایک مذاق سمجھتی ہے۔ وہ فکشن کو ایک طرح کی ''خوش فہمی'' کہتی ہے۔ اس لیے ایک ایسی چیز کو، جو بہر حال صرف خوش فہمی ہے، زندگی کو حقیقت میں پیش کرنے کا دعویٰ نہیں کرنا چاہئے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ فہم و شعور پر مبنی کوئی بھی قصہ زندگی سے الگ نہیں ہو سکتا۔ اگر فکشن زندگی کی حقیقتوں سے سبکدوش ہو جانے کے مطالبے کو تسلیم کر لے تو اس کے معنی یہ ہوں گے کہ فیاضی کے نام پر اس کا گلا گھونٹا جا رہا ہے۔ ناول سے مذہب کی دشمنی بہت قدیم ہے۔ یہ دشمنی تنگ نظری پر مبنی ہے۔ مذہب ناول کو ڈرامے سے بھی زیادہ خراب چیز سمجھتا ہے لیکن یہ بات اس سے بھی زیادہ توہین آمیز ہے کہ فکشن کے بارے میں یہ کہا جائے کہ زندگی سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو اب تک ناول کے وجود کا سبب صرف یہ رہا ہے یہ کہ وہ زندگی کی ترجمانی کرتا ہے۔ ناول نگار وہی کوشش کرتا ہے جو ایک مصور صفحۂ قرطاس پر کرتا ہے۔ دونوں کا محرک ایک ہے۔ ان کا طریقہ (ذرائع اظہار کے فرق کے باوجود) ایک ہے۔ ان کی کامیابی بھی ایک ہی طرح کی ہے۔ وہ ایک دوسرے سے سیکھ بھی سکتے ہیں اور ایک دوسرے کو متاثر بھی کر سکتے ہیں۔ دونوں کا مقصد بھی ایک ہے۔ ایک کی عزت دوسرے کی عزت ہے۔ مسلمان تصویر کو مذموم چیز سمجھتے ہیں مگر عرصہ ہوا عیسائی اس خیال سے منحرف ہو گئے۔ اس

لیے یہ ایک عجیب سی بات معلوم ہوتی ہے کہ عیسائی ذہن مصوری سے قریب ترین فن کے بارے میں اب بھی اس قسم کے واہموں میں مبتلا رہے۔ اس قسم کے شکوک و شبہات کو ختم کرنے کا ایک مفید طریقہ یہ ہے کہ مصوری اور فکشن کے فن کی اس گہری مشابہت پر زور دیا جائے اور بتایا جائے کہ جیسے ایک تصویر حقیقت ہوتی ہے ویسے ہی ناول بھی ایک تاریخ ہوتا ہے۔ یہی وہ عام تعریف ہے جو اس کے ساتھ انصاف کرتی ہے اور یہی وہ تعریف ہے جو ہم ناول کی کر سکتے ہیں۔ جہاں تک تاریخ کا تعلق ہے وہ بھی زندگی کی ترجمانی کرتی ہے اور جیسے مصوری کے لیے کسی عذر خواہی کی ضرورت نہیں ہے۔ اسی طرح تاریخ کے لیے بھی کسی عذر خواہی کی ضرورت نہیں ہے۔ فکشن کا مواد بھی مخطوطات اور تواریخ میں ملتا ہے اور یہ مواد اسی وقت قابلِ قدر ہو سکتا ہے جب فکشن لکھنے والا بھی مورخ کے سے لہجے اور اعتماد کے ساتھ بات کرے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ کچھ مسلمہ ناول نگاروں کی عادت ہے کہ وہ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ لوگ ان کی تصانیف پڑھ کر رونے لگتے ہیں۔ کچھ عرصہ ہوا میں نے انٹونی ٹروپ کے کچھ صفحات پڑھے اور میں مصنف کے عدم شعور سے حیرت میں رہ گیا۔ ایک جگہ جملۂ معترضہ کے طور پر وہ اپنے قارئین سے یہ کہتا ہے کہ وہ خود اور یہ اعتماد کرنے والا دوست ''خوش فہمی'' برت رہے ہیں۔ وہ اس بات کا اعتراف کرتا ہے کہ وہ واقعات جو وہ بیان کر رہا ہے وہ حقیقت میں ہوئے ہی نہیں۔ وہ اپنے قصے کو کوئی بھی ایسا رُخ دے سکتا ہے جو قارئین کو پسند ہو۔ ایک مقدس منصب سے یوں پھرنا مجھے ایک بڑا جُرم معلوم ہوتا ہے۔ عذر خواہی کا عمل بھی اسی نوعیت کا ہے۔ یہ بات مجھے ٹرولوپ میں بھی اتنی ہی ناگوار گزرتی ہے جتنی گبن یا میکالے کے ہاں ناگوار گزرتی۔ اس کے معنی تو یہ ہیں کہ مورخ کے مقابلے میں ناول نگار حق کی تلاش میں کم مصروف رہتا ہے۔ اگر وہ یہ کرتا ہے تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ اپنے منصب اور اپنے مقام سے ہٹ گیا ہے۔ دونوں قسم کے مصنفین کا کام یہ ہے کہ وہ ماضی کی ترجمانی و تشریح کریں اور انسانی اعمال کو سامنے لائیں۔ دونوں میں فرق ہے تو یہ کہ کامیاب ناول نگار کو اپنے ''ثبوت'' حاصل کرنے میں مورخ سے کہیں زیادہ مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس سطح پر ناول نگار مصور اور فلسفی سے زیادہ قریب ہو جاتا ہے۔

مسٹر بیسنٹ ان سب باتوں کو اچھی طرح سمجھتے ہیں اسی لیے وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ فکشن بھی فنونِ لطیفہ میں سے ایک ہے اور اسی عزت اور اسی انعام و اکرام کا مستحق ہے جو موسیقی، شاعری، مصوری اور فنِ تعمیر کے مختلف پیشوں کو حاصل ہے۔ مسٹر بیسنٹ ناول نگار کو جو مقام

دلانا چاہتے ہیں اسے یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ وہ نہ صرف یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ ناول نگاری کو بھی فن کارانہ کام مانا جانا چاہئے بلکہ یہ بھی کہتے ہیں کہ اسے لازمی طور پر فن کارانہ ہونا بھی چاہئے۔ یہ بہت اچھا ہے کہ وہ یہ بات کہتے ہیں کیونکہ اس سے اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ اس بات کو کہے جانے کی ضرورت تھی۔ ان کا یہ استدلال یقیناً بہت سے لوگوں کے لیے ایک نئی چیز ہوگا اور وہ چونک کر آنکھیں ملنے لگیں گے۔ مسٹر بیسنٹ کے مضمون کا باقی حصہ اسی نئی بات کی تائید کرتا ہے۔ ہمارے پروٹسٹنٹ فرقوں میں، جہاں بہت سی چیزوں کو توڑ مروڑ کر مسخ کر دیا گیا ہے، یہ بات کہی جاتی ہے کہ کچھ مخصوص دائروں میں فن بہت نقصان دہ اثرات رکھتا ہے اور وہ اخلاق اور ہدایت کے منافی ہے۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ مصوری کی بات دوسری ہے۔ جب فنِ مصوری کا نمونہ ہمارے سامنے آتا ہے تو وہ سرخ و سبز رنگوں کے ساتھ سنہرے چوکھٹے میں لگا ہوتا ہے اور ہم اس کی خرابی کو ایک نظر میں دیکھ کر اس سے ہوشیار ہو جاتے ہیں مگر جب فن ادب میں داخل ہوتا ہے تو وہ چھپا ہوا، پوشیدہ ہوتا ہے اور اس کی خرابی کو پہچاننے اور دیکھنے سے پہلے ہی اس سے نقصان پہنچنے کا اندیشہ ہوتا ہے۔ ادب کو یا تو ''تعلیم دہ'' ہونا چاہئے یا پھر تفریح بخش۔ بہت سے لوگوں کے دماغ میں یہ تاثر بھی ہے کہ فن کارانہ کوششیں ان دونوں میں سے کوئی مقصد بھی پورا نہیں کرتیں بلکہ ان کے راستے میں روڑے اٹکاتی ہیں۔ اس بات پر زور دینے کی ضرورت ہے کہ فن کارانہ کوششیں درس و تعلیم کے نقطۂ نظر سے بہت سطحی ہوتی ہیں لیکن تفریح کے لحاظ سے بہت سنجیدہ ہوتی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ بہت سے لوگوں کے سوچنے کا یہی طریقہ ہے۔ یہ لوگ ناولوں کو اسی طرح پڑھتے ہیں جیسے رسی کودنے کی مشق کر رہے ہوں۔ ان لوگوں سے اگر ناول کے بارے میں تبادلۂ خیال کیا جائے تو وہ یہی کہیں گے کہ ناول کو ''اچھا'' ہونا چاہئے۔ لفظ ''اچھا'' کی وہ اپنے خیال کے مطابق تشریح کریں گے اور اس کے معنی ہر ''نقاد'' کے ہاں مختلف ہوں گے۔ ایک نقاد کہے گا کہ اچھا ہونے کے معنی یہ ہیں کہ ناول میں نیک اور پُر امید کردار کو نمایاں مقام دیا جائے۔ دوسرا کہے گا کہ اچھا ہونے کے معنی ہیں اچھا انجام جس میں آخر میں انعام، وظیفے، شوہر، بیویاں، بچے، زرِ کثیر نظر آئیں اور دل کو خوش کرنے والے فقرے ہوں۔ ایک دوسرا نقاد کہے گا کہ اچھا ہونے کے معنی یہ ہیں کہ ناول میں واقعات ہوں، حرکت ہو تاکہ ہم خود آگے بڑھیں اور دیکھیں کہ وہ عجیب و غریب اجنبی کون تھا؟ کیا کھوئی ہوئی وصیت اسے پھر مل جائے گی؟ ناول نگار کو چاہئے کہ وہ اپنی تحلیل یا بیان سے ہماری توجہ اس طرف سے نہ ہٹائے۔ مگر یہ سب نقاد اس بات پر متفق ہیں کہ ناول نگاری کی فنی کوششیں ان کی دلچسپی کو کم کر دیتی ہیں۔ کوئی ناول

نگار کے تمام بیانات کی صحت پر نظر رکھتا ہے۔ کوئی اس میں ہمدردی کے فقدان کی بات کرتا ہے۔ کہیں اسے اچھے خاتمے سے مخالفت محسوس ہوگی اور اگر ناول نگار ان سب کی باتوں پر عمل کرنے لگے تو اس کے لیے ناول کو انجام تک پہنچانا ہی ناممکن ہو جائے گا۔ عام طور پر لوگوں کے ذہن میں ناول کے خاتمے کا تصور ایک اچھی دعوت کے خاتمے کا سا ہوتا ہے جس میں آخر میں مٹھائی اور آئس کریم پیش کی جاتی ہے اور ناول نگار کی حیثیت اس طبیب کی سی سمجھی جاتی ہے جو ان چیزوں کو کھانے سے منع کرتا ہے۔ ذرا غور کیجئے کہ آخر یہ کیا بات ہوگی کہ فن کے لحاظ سے کم و بیش ناول نگار کا یہ کام رہ جائے کہ وہ اچھے انجام اور دل پسند کردار پیش کرے اور معروضی لہجہ اختیار کرے، گویا ناول ایک میکانکی علم کی چیز ہے اور بس۔ ان حالات میں یہ ضروری ہے کہ کبھی کبھی پُر زور انداز میں یہ بات دہرائی جائے کہ ناول دوسرے فنون ہی کی طرح ایک سنجیدہ اور آزاد صنفِ ادب ہے۔

یہ بات درست ہے کہ کثیر تعداد میں ایسا فکشن موجود ہے جو ہمارے دور کے سادہ لوحوں کو پسند ہے اور جس سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ایسی ''تخلیق'' جو اتنی آسانی سے پیدا ہو جاتی ہے اس کا کوئی خاص مزاج یا کردار نہیں ہوسکتا۔ مجھے یہ بات تسلیم ہے کہ اچھے ناول بُرے ناولوں کی کثرت سے دب گئے ہیں اور اسی بھیڑ کی وجہ سے ناول ہی ہماری نظر سے گر جاتا ہے۔ لیکن یہ بات اچھے ناول کے خلاف نہیں جاتی۔ ناول میں، دوسری اصنافِ ادب کے مقابلے میں، عامیانہ پن کا شکار ہونے کے زیادہ مواقع ہیں۔ مگر آج بھی اچھے ناول اور بُرے ناول میں بڑا فرق ہے۔ خراب ناول، خراب تصویر یا سنگِ مرمر کے خراب مجسموں کی طرح جلد ہی اپنی موت آپ مر جاتا ہے لیکن اچھے ناول زندہ ہیں اور زندہ رہیں گے۔ وہ روشنی دیتے ہیں اور کمال حاصل کرنے کی کوششوں کو فروغ دیتے ہیں۔ مجھے مسٹر بیسنٹ کی اس بات سے اختلاف ہے کہ وہ پہلے ہی سے یہ بتا دیتے ہیں کہ اچھے ناول کو کس طرح کا ہونا چاہئے۔ بہر حال ناول کی صحت کے لیے، جو زندگی کی ترجمانی کرنا چاہتا ہے، ضروری ہے کہ وہ کامل طور پر ''آزاد'' ہو۔ وہ عمل سے زندہ رہتا ہے اور عمل کے معنی آزادی کے ہیں۔ لیکن میرا خیال ہے کہ وہ پہلی شرط جو ہم ناول پر عائد کر سکتے ہیں یہ ہے کہ ایسے فنی اصولوں کو پورے طور پر برتتے ہوئے ''دلچسپ'' ہونا چاہئے۔ وہ طریقے جس سے ناول آزادی کے ساتھ دلچسپ ہوسکتا ہے انسانوں کے مزاج کی طرح، لاتعداد ہیں۔ ایک ناول کی کامیابی کا دارومدار اس بات پر ہے کہ وہ کہاں تک کسی ایسے مخصوص ذہن کا، جو دوسرے ذہنوں سے مختلف ہو، اظہار کر سکتا ہے۔ ناول کی وسیع ترین تعریف یہ ہے کہ وہ زندگی کا ذاتی اور براہ راست تاثر پیش کرتا ہے۔ یہی

بات اس کی قدر و قیمت مقرر کرتی ہے۔ اگر یہ تاثر پوری شدت کے ساتھ بیان ہو گیا تو ناول کامیاب ہے اور اگر کمزور رہا تو اسی اعتبار سے ناول کمزور و ناکامیاب رہے گا۔ مگر یہ سب کچھ اسی وقت ممکن ہے جب ناول نگار کو محسوس کرنے اور کہنے کی آزادی ہو۔ کسی مقررہ راستہ پر چلنا، کسی مخصوص اثر و لہجہ کو اختیار کرنا، کسی مخصوص ہیئت پر کاربند رہنے کا ارادہ اس ''آزادی'' کو محدود کر دیتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہیئت خیالات و حقائق کے بعد آتی ہے۔ ہیئت کی منزل پر پہنچنے سے پہلے مصنف انتخاب کے عمل سے گزر چکا ہوتا ہے اور اس کا معیار سامنے آ چکتا ہے۔ اس کے بعد ہی ہم اصول و رجحان کے جائزہ لے سکتے ہیں۔ حالات اور مشابہت کا مقابلہ کر سکتے ہیں اور دلکش ترین لطافتوں سے محظوظ ہو سکتے ہیں، معیارِ صفت کا اندازہ لگا سکتے ہیں اور ان سب چیزوں کی ادائیگی و بجا آوری کا امتحان لے سکتے ہیں۔ ادائیگی کا عمل مصنف کی اپنی چیز ہوتا ہے۔ وہ سب سے زیادہ ذاتی چیز ہے اور ہم مصنف کو اسی پیمانے سے ناپتے ہیں۔ ناول نگار کے تجربے، کوششوں، تلاش اور کامیابی کی کوئی حد نہیں ہوتی۔ وہ اپنے مصور بھائی کی طرح قدم قدم چلتا ہے جس کے بارے میں ہم ہمیشہ یہ کہتے ہیں کہ اس نے تصویر کو اس طریقے سے بنایا ہے جس کو وہ سب سے اچھا سمجھتا تھا۔ اس کا طریقہ اس کا راز ہوتا ہے۔ وہ اگر چاہے بھی تو اسے عام بات کی طرح لفظوں میں بیان نہیں کر سکتا۔ وہ اسے دوسروں کے سامنے بیان کرنے سے قاصر ہوتا ہے۔ میں نے سوچ سمجھ کر اس فن کار کے درمیان، جو تصویر بناتا ہے اور اس فن کار کے درمیان، جو ناول لکھتا ہے مشترک طریقے پر زور دیا ہے۔ مصور اپنے عمل کی بنیادی باتیں دوسروں کو سکھا سکتا ہے اور اچھی تخلیقات کے مطالعے سے یہ بھی ممکن ہے (بشرطیکہ صلاحیت ہو) کہ مصوری اور لکھنا سیکھا جا سکے۔ مگر یہ باتِ صحیح ہے کہ ادبی فن کار مصور کے مقابلے میں اپنے شاگرد سے یہ کہنے پر مجبور ہو گا کہ ''ہاں جیسے تم خود کر سکتے ہو تمہیں کرنا چاہئے''۔ یہ سوال درجے کا ہے اور معاملہ بہت نازک ہے۔ جیسے صحیح سائنسی علوم ہوتے ہیں ویسے ہی صحیح فنون بھی ہوتے ہیں۔ مصوری کی گرامر زیادہ صحیح ہے اور اسی بات سے ادب و مصوری میں فرق پیدا ہوتا ہے۔

مسٹر بیسنٹ اپنے مضمون کے شروع میں یہ بھی کہتے ہیں کہ ''فکشن کے قوانین بھی مقرر کیے جا سکتے ہیں اور اسی صحت و صفائی کے ساتھ دوسروں کو سکھائے بھی جا سکتے ہیں جس صحت کے ساتھ آہنگ، تناظر اور توازن و تناسب کے قوانین سکھائے جا سکتے ہیں''۔ اس سلسلے میں مجھے اتنا کہنا ہے کہ عام قانون عائد کر کے مسٹر بیسنٹ اس چیز کی اہمیت کو کم کر رہے ہیں جو لامحدود و بے حساب ہے۔ انہوں نے جو اصول بیان کیے ہیں اور انہیں جس انداز سے بیان کیا ہے ان سے انکار یا

اختلاف مناسب نہ ہوگا۔ انہوں نے بتایا ہے کہ ناول نگار کو اپنے تجربے سے لکھنا چاہئے۔ اس کے ''کردار ویسے ہی حقیقی اور جیتے جاگتے ہوں جیسے کہ ہمیں حقیقی زندگی میں نظر آتے ہیں''۔ یہ کہ ''ایک نوجوان خاتون جو کسی گاؤں کے پُرسکون و خاموش ماحول میں پلی بڑھی ہے، فوجی زندگی کے متعلق بیانات سے گریز کرے'' اور یہ کہ ''وہ مصنف جس کے دوست واحباب اور ذاتی تجربات نچلے متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہوں اسے اپنے کرداروں کو اعلیٰ طبقے کی سوسائٹی میں دکھانے سے گریز کرنا چاہئے'' یہ کہ مصنف کو اپنے نوٹس اور اشارے ایک عام سی کاپی میں لکھ لینے چاہئیں۔ یہ کہ اس کی تصویریں واضح ہونی چاہئیں۔ یہ کہ ان تصویروں کے خدوخال کو بات چیت کے اشارے سے واضح کرنا غلط ہے اور ''انہیں تفصیل سے بیان کرنا'' اور بھی غلط ہے۔ یہ کہ انگریزی فکشن کو ''شعوری طور پر اخلاقی مقصد'' سامنے رکھنا چاہئے۔ یہ کہ ''فن کارانہ چابکدستی سے کام کر کے طرز ادا پیدا کرنے کی اہمیت کو کم نہیں کیا جاسکتا''۔ یہ کہ ''سب سے اہم چیز کہانی ہے اور یہی سب کچھ ہے''۔ یہ وہ اصول ہیں جن سے ہمدردی نہ کرنا ناممکن ہے۔ لیکن نچلے متوسط طبقے کے مصنف کے بارے میں رائے کچھ تکلیف دہ نظر آتی ہے۔ باقی باتوں سے انکار کرنا میرے لیے مشکل ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ اس ہدایت کے سوا کہ مصنف اپنے نوٹس ایک کاپی میں لکھ لے ان سب باتوں سے مکمل اتفاق بھی میرے لیے مشکل ہے۔ ان اصولوں میں مجھے وہ صفت نظر نہیں آتی جو مسٹر بیسنٹ ناول نگار کے اصولوں سے وابستہ کرتے ہیں یعنی آہنگ، تناظر اور توازن و تناسب سے، پیدا ہونے والی ''صحت اور چاق و چوبند پن''۔ یہ اصول معنی خیز ہیں۔ یہ تحریک بھی پیدا کرتے ہیں لیکن یہ صحیح نہیں ہیں۔ ان ہدایات کی قدر و قیمت (اور یہ ہدایات بہت خوبصورت اور مبہم ہیں) اس میں ہے کہ دوسرا ان سے کیا معنی لیتا ہے۔ پڑھنے والے کو وہی کردار اور قصے کا وہی حصہ حقیقی معلوم ہوگا جو کسی نہ کسی وجہ سے اسے سب سے زیادہ متاثر کرتا ہے۔ اسی لیے حقیقت (Reality) کا پیمانہ بنانا مشکل کام ہے۔ ڈوکیخوٹے اور میکاوبر کی ''حقیقت'' بڑی نازک چیز ہے۔ اس حقیقت پر مصنف کی نظر کا رنگ اتنا گہرا ہے کہ انہیں ماڈل تسلیم کرتے ہوئے جھجک محسوس ہوتی ہے۔ اگر ایک معلم انہیں ماڈل کے طور پر اپنے شاگرد کے سامنے پیش کرے تو شاگرد کے پریشان کرنے والے سوال اسے پریشان کردیں گے۔ یہ مسلمہ امر ہے کہ آپ اس وقت تک اچھا ناول نہیں لکھ سکتے جب تک آپ میں ''حقیقت کا شعور'' نہ ہو مگر اس شعور کو پیدا کرنے کا کوئی نسخہ تجویز کرنا مشکل ہے۔ انسان بے پناہ ہے اور حقیقت کی بھی رنگارنگ صورتیں ہیں۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ فکشن کے کچھ پھولوں میں اس کی خوشبو ہوتی ہے اور

کچھ میں نہیں ہوتی۔ پہلے سے یہ بتانا کہ تم اپنے گچھے کو کیسے تیار کرو یہ ایک بالکل الگ بات ہے۔ یہ بات بیک وقت نفیس اور بے نتیجہ بھی ہے کہ ہر شخص کو اپنے تجربے سے لکھنا چاہئے۔ ایک فرضی امیدوار کے لیے یہ بیان منہ چڑانے کے برابر ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کس قسم کا تجربہ ہونا چاہئے اور وہ تجربہ کہاں سے شروع اور کہاں ختم ہوتا ہے؟ تجربہ کبھی محدود نہیں ہوتا اور نہ کبھی مکمل ہوتا ہے۔ وہ ایک نہایت وسیع اور بے انتہا ادراک کا نام ہے۔ ایک قسم کا بہت بڑا مکڑی کا جالا جو حد سے زیادہ مہین ریشمین دھاگوں سے بنا ہوتا ہے۔ یہ جالے شعور کے کمرے میں لٹکے ہوتے ہیں اور ہوا میں معلق ہر ذرے کو اپنے جال میں پھانس لیتے ہیں۔ تجربہ ذہن کی فضا کا نام ہے اور جب ذہن تخیلی ہو اور خاص طور پر ایسے انسان کا ذہن، جو جینیس بھی ہو، تو وہ زندگی کے ہلکے سے ہلکے اشارے جذب کرتا چلا جاتا ہے اور ہوا کی نبضوں کو الہام میں تبدیل کر دیتا ہے۔ دیہات میں رہنے والی نوجوان خاتون کو ایک پری کی طرح ہونا چاہئے جس کی نظر سے کوئی چیز بھی نہ بچے۔ یہ زیادتی کی بات ہے کہ اُس سے یہ کہا جائے کہ اسے فوجی زندگی کے بارے میں کچھ کہنے کا حق نہیں ہے۔ اس سے بڑے بڑے معجزے رونما ہوئے ہیں۔ اگر تخیل مدد کرے تو وہ ان شریف انسانوں کے بارے میں بھی حق بات کہہ دے گی۔ مجھے ایک انگریز خاتون ناول نگار کی بات یاد ہے جس نے مجھے بتایا کہ اس تاثر پر اس کی بڑی تعریف ہوئی جو اس نے ایک فرانسیسی پروٹسٹنٹ نوجوان کی زندگی کا اپنی کہانیوں میں پیش کیا تھا۔ ان لوگوں کی زندگی کا مطالعہ کرنے کا موقع اسے اس وقت میسر آیا جب وہ ایک مرتبہ پیرس میں ایک زینے پر چڑھتے ہوئے ایک ایسے دروازے کے سامنے سے گزری جو کھلا ہوا تھا۔ یہ ایک پادری کا گھر تھا جہاں کچھ نوجوان پروٹسٹنٹ ایک میز پر بیٹھے تھے جس پر کھانا ختم ہو چکا تھا۔ اس جھلک سے ایک تصویر پیدا ہوئی۔ یہ ایک لمحہ تک قائم رہی لیکن وہ لمحہ تجربہ تھا۔ اسے ایک سیدھا سادا ذاتی تجربہ حاصل ہو گیا اور اس نے اپنے کردار کا ایک ٹائپ بنا لیا۔ وہ جانتی تھی کہ نوجوان کیسے ہوتے ہیں اور وہ یہ بھی جانتی تھی کہ پرٹسٹنٹ ازم کیا ہوتا ہے؟ اسے یہ بھی معلوم تھا کہ فرانسیسی کیا اور کیسے ہوتے ہیں؟ اس نے ان سب خیالات کو تصور میں تبدیل کر لیا اور ''حقیقت'' کو جنم دے دیا۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس میں وہ قوت موجود تھی جو ایک انچ کو ایک میل بنا دیتی ہے اور جو ایک فن کار کے لیے کسی جگہ رہنے یا سماجی مقام حاصل کرنے سے کہیں زیادہ قوت کا ذریعہ ہے۔ دیکھی ہوئی چیزوں سے اَن دیکھی چیزوں کو قیاس کرنے کی قوت، اشیاء کی تہ تک پہنچنے کا ملکہ، ایک چاول سے ساری دیگ کو پہچان لینے کی صلاحیت عام زندگی کو ایسے بھرپور طریقے پر محسوس کر لینے

کا عالم کہ اس کے ہر گوشے، ہر پہلو سے واقفیت کا تاثر پیدا ہو۔ یہ سب قوتیں مل کر تجربہ بناتی ہیں۔ یہ قوتیں دیہات میں، شہر میں اور تعلیم کے مختلف مدارج کے دوران ظہور میں آتی ہیں۔ اگر تجربہ تاثرات سے پیدا ہوتا ہے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ تاثرات ہی تجربہ ہیں۔ یہ دراصل اس ہوا کی طرح ہیں جس میں ہم سانس لیتے ہیں۔ اس لیے اگر میں کسی نومشق سے یہ کہوں کہ ''تجربے اور صرف تجربے ہی سے لکھو'' تو مجھے احساس ہے کہ یہ پریشان کرنے والی ہدایت ہوگی، اگر میں اپنی بات میں اتنا اضافہ اور نہ کروں کہ ''ان لوگوں کی طرح بنو جن کی نظر سے کچھ بھی بچ کر نہیں جاتا''۔

اس بات سے میرا مقصد جزئیات کی صحت کی اہمیت کو کم کرنا نہیں ہے۔ ہر شخص اپنے مذاق کے مطابق بہترین بات کہہ سکتا ہے اور اسی لیے میں بھی یہ کہنے کی جسارت کرتا ہوں کہ میرے نزدیک ''حقیقت کی فضا'' (مخصوص بات کا ٹھوس پن) ناول کی سب سے اعلیٰ خصوصیت ہے۔ یہ وہ خوبی ہے جس کے سامنے تمام دوسری خوبیاں (وہ ''اخلاقی مقصد'' بھی، جس کا ذکر مسٹر بیسنٹ نے کیا ہے) کمزور و بے اثر ہیں۔ اگر، یہ صفت نہ ہو تو دوسری صفات بھی کچھ نہیں رہتیں۔ یہ دوسری صفات اسی وقت کامیاب ہوسکتی ہیں اگر مصنف ان کی مدد سے زندگی کا تاثر پید کر رہا ہے۔ اس کامیابی کو حاصل کرنا اور اس نفیس طریقے کا مطالعہ میرے ذوق کے مطابق ناول نگار کے فن کا آغاز و انجام ہے۔ یہی اس کا الہام، اور اس کا صلہ ہے اور یہی اس کی مایوسی و پریشانی ہے اور یہی اس کی خوشیوں کا حاصل ہے۔ اسی سطح پر وہ زندگی سے مقابلہ کرتا ہے۔ اسی سطح پر وہ اپنے بھائی مصور سے اشیاء کی صورت کا اظہار کرنے میں مقابلہ کرتا ہے۔ وہ صورت جو انسانی تماشے کو معنی، رنگ، ہیئت، اظہار، سطح اور مواد عطا کرتی ہے۔ مسٹر بیسنٹ کا یہ کہنا درست ہے کہ نوٹس لیے جائیں۔ لیکن بہت سے نوٹس لینا اس کے حدامکان میں نہیں ہے۔ ساری زندگی اسے اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ حد سے زیادہ وقتی تاثر پیدا کرنے کے لیے ایک سادہ سی سطح بنانا بھی پیچیدہ کام ہے۔ مسٹر بیسنٹ کی ہدایت اور ان کا اصول اس وقت زیادہ درست ہوتا اگر وہ یہ بھی بتا دیتے کہ کیسے اور کس قسم کے نوٹس لیے جائیں۔ مگر مجھے ڈر ہے کہ یہ بات کسی کتابِ ہدایت سے نہیں سیکھی جاسکتی۔ یہ تو پوری زندگی کا کاروبار ہے۔ نئے ناول نگار کو یہ انتخاب خود کرنا ہوگا اور یہاں فلسفیوں اور راہنماؤں کو اسے آزاد چھوڑنا ہوگا بالکل اسی طرح جیسے ہم مصور کو آزاد چھوڑ دیتے ہیں۔ مسٹر بیسنٹ کہتے ہیں کہ ''اس کے کرداروں کو واضح ہونا چاہیے'' یہ بات تو ناول نگار خود بھی پورے طور پر محسوس کرتا ہے مگر وہ یہ کام کیسے کرے گا؟ یہ معاملہ اس کے اور اس کے نیکی کے فرشتے کے درمیان ہے۔ اسے یہ بات سکھانا

حماقت ہے کہ ''بیانات'' کی تفصیل یا عدم تفصیل اس کے کردار کو ایسا بنا دے گی یا مکالموں کی کثرت یا عدم کثرت اور ''واقعات'' کی تعداد اسے مشکلات سے بچا لے گی۔ میرا خیال یہ ہے کہ اگر اس کا ذہنی رجحان ناول نگاری کی طرف ہے تو یہ سب باتیں اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتیں۔ لوگ ان چیزوں کی بات کچھ اس انداز سے کرتے ہیں گویا ان میں کوئی اندرونی اختلاف ہے۔ یہ سب چیزیں تو ہر سانس کے ساتھ ایک دوسرے میں جذب ہو کر قوتِ اظہار کی سطح پر ایک وحدت بن جاتی ہیں۔ میں کسی تصنیف کو الگ الگ ٹکڑوں میں نہیں دیکھ سکتا۔ وہ میرے لیے ایک وحدت، ایک کل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ناول بھی ایک زندہ چیز ہے۔ دوسری زندہ چیزوں کی طرح ایک اور مسلسل۔ جس حد تک وہ زندہ ہوگا اسی حد تک اس کے ہر حصے میں دوسرے حصوں کا رنگ و اثر بھی ضرور شامل ہوگا۔ کرداری ناول اور واقعاتی ناول کے درمیان ایک از کار رفتہ فرق اور بھی کیا جاتا ہے لیکن یہ بھی ایک سچے ناول نگار کے لیے مضحکہ خیز فرق ہے۔ یہ فرق مجھے اتنا ہی بے معنی معلوم ہوتا ہے جتنا ناول اور داستان (رومانس) کے درمیان فرق، جس سے کسی حقیقت کا اظہار نہیں ہوتا۔ اچھے ناول اور برے ناول تو ضرور ہیں بالکل ایسے جیسے اچھی تصویریں اور بُری تصویریں۔ یہی وہ فرق ہے جس میں مجھے کچھ معنی نظر آتے ہیں۔ لیکن جہاں تک کرداری ناول کا تعلق ہے اس کا میں ویسے ہی تصور نہیں کر سکتا جیسے کسی کرداری تصویر کا۔ جب کوئی شخص تصویر کا ذکر کرتا ہے تو کردار کا ذکر بھی اسی کے ساتھ ہو جاتا ہے۔ جب کوئی ناول کا ذکر کرتا ہے تو واقعات کا ذکر بھی اسی کے ساتھ ہو جاتا ہے اور یہ دونوں اصطلاحیں مرضی کے مطابق بدلی جا سکتی ہیں۔ ذرا غور کیجیے کہ کردار واقعہ کے بیان کے سوا اور کیا ہے؟ کون سی تصویر یا ناول ایسا ہو سکتا ہے جس میں کردار نہ ہو۔ ہم اس کے سوا اس میں کیا تلاش کرتے ہیں اور کیا پاتے ہیں؟ ایک عورت کا کھڑے ہو کر اور اپنا ہاتھ میز پر رکھ کر تمہاری طرف ادائے خاص سے دیکھنا ایک واقعہ ہے۔ اگر اسے واقعہ نہ کہا جائے گا تو سمجھ میں نہیں آتا کہ پھر اسے کیا کہنا چاہیے؟ ساتھ ہی ساتھ یہ کردار کی ادائیگی بھی ہو سکتی ہے۔ یہ فن کار کا کام ہے کہ وہ اسے دیکھے اور آپ کو بھی دکھائے۔ جب ایک جوان یہ طے کرتا ہے کہ گرجا جانے پر وہ ایمان نہیں رکھتا۔ یہ ایک واقعہ ہوا۔ یہ کوئی غیر معمولی واقعات نہیں ہیں۔ ان میں دلچسپی پیدا کرنا فن کار کا کام ہے۔ یہ بات بھی فضول ہے کہ کچھ واقعات بنیادی طور پر دوسرے واقعات سے زیادہ اہم ہوتے ہیں۔ اس بنیاد پر بھی ناول کی درجہ بندی نہیں کی جا سکتی۔ ناول کی واحد تقسیم، جو میں سمجھ سکتا ہوں، یہ ہے کہ ایک وہ ناول جو زندگی سے معمور ہوتا ہے اور ایک وہ ناول جو زندگی کی ترجمانی سے عاری ہوتا ہے۔

ناول اور داستان، کرداری ناول اور واقعاتی ناول، یہ وہ بھونڈے فرق ہیں جو نقادوں اور قارئین نے اپنی آسانی کے لیے قائم کر لیے ہیں تاکہ وہ اپنی وقتی و عجیب مشکلات کا حل نکال سکیں۔ مگر یہ سب چیزیں ناول نگار کے لیے، جس کے نقطۂ نظر سے ہم یہاں فکشن کے فن پر غور کر رہے ہیں، یہ کوئی حقیقت یا معنی نہیں رکھتیں۔ یہی بات ناول کی اس مبہم قسم کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے جسے مسٹر بیسنٹ ''جدید انگریزی ناول'' کے نام سے موسوم کرنا چاہتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی رائے مبہم ہے۔ ارادہ کر کے جدید انگریزی ناول لکھنا اتنا ہی مشکل کام ہے جتنا ارادہ کر کے قدیم انگریزی ناول لکھنا۔ یہ وہ بات ہے جس کا کوئی سر پیر نہیں ہے۔ ایک شخص تصویر بناتا ہے۔ اسی طرح ایک شخص ناول لکھتا ہے جو اس کی زبان میں اور اس کے اپنے زمانے کا ہوتا ہے۔ اگر اسے جدید انگریزی ناول کہا جائے تو اس سے مشکل آسان نہیں ہوتی۔ اسی طرح اپنی یا اپنے ساتھی فن کار کی تصنیف کو داستان کہہ دینے سے بھی کوئی آسانی پیدا نہیں ہو جاتی۔ ہاں تفریح کے لیے یہ کیا جا سکتا ہے جیسے ہاتھورن نے اپنی کہانی ''بلیتھی ڈیل'' کو داستان کا نام دیا ہے۔ فرانس والوں نے، جنھوں نے فکشن کے نظریے کو مکمل کر لیا ہے، ناول کے لیے صرف ایک اصطلاح مقرر کر لی ہے اور اس میں زیادہ چھوٹی چیزیں شامل نہیں کی ہیں۔ میری سمجھ میں نہیں آتا کہ داستان نویس کے ایسے کون سے خاص فرائض ہیں جو ناول نگار کے نہیں ہیں۔ موضوع، اظہار، ہیئت و فن کا بلند معیار دونوں کے لیے برابر ہے۔ ناول کے ساتھ بھی یہی معاملہ ہے جس پر بات کی جا سکتی ہے۔ اسی بات کو اکثر فراموش کر دیا جاتا ہے اور اسی سے ابہام و تضاد پیدا ہوتا ہے۔ ہمیں فن کار کو موضوع، خیال یا مقصد کی آزادی دینی چاہیے اور اس کے بعد اس کی تخلیق کو اس معیار سے دیکھنا چاہیے کہ اس نے اپنے موضوع یا مقصد کو کیا بنایا ہے۔ اس سے میرا مطلب یہ بھی نہیں ہے کہ ہم اسے ضرور بالضرور پسند کریں۔ اگر ہم اسے پسند نہیں کرتے تو پھر ہمارا راستہ صاف ہے یعنی ہم اسے اٹھا کر الگ رکھ دیں گے۔ ہوسکتا ہے کہ کسی خیال کو انتہائی مخلص ناول نگار بھی کسی کام میں نہ لا سکے مگر یہ ناکامی [illegible] اور خیال کی بجا آوری کی ناکامی ہوگی۔ اگر ہم فن کار کی عزت کرتے ہیں تو اسے انتخاب کی آزادی دینا ضروری ہے۔ بڑی حد تک فن مفروضوں سے استفادہ کرتا ہے اور اکثر انتہائی دلچسپ تجربات عام چیزوں کی گود میں چھپے بیٹھے ہوتے ہیں۔ فلابیئر نے ایک ایسی کہانی لکھی ہے جس میں ایک نوکرانی کی ایک طوطے سے محبت دکھائی گئی ہے۔ اس نے یہ تصنیف بہت غور و فکر کے بعد محنت و توجہ سے لکھی ہے لیکن پھر بھی وہ کامیاب نہیں ہے۔ وہ غیر دلچسپ ہے۔ میرا خیال ہے کہ وہ دلچسپ ہو سکتی تھی۔ لیکن

میں تو اس بات پر خوش ہوں کہ فلابیئر نے اسے لکھا۔ اس بات سے ہمارے علم میں اضافہ ہوتا ہے کہ کیا کیا جا سکتا ہے یا کیا نہیں کیا جا سکتا؟ آوَن ترگنیف نے ایک کہانی بہرے گونگے غلام اور پالتو کتے کی لکھی ہے۔ یہ کہانی موثر، دلکش اور شاہکار ہے۔ وہ زندگی کا گہرا تاثر پیدا کرتا ہے جب کہ فلابیئر اس عمل میں ناکام رہتا ہے۔ اس نے مفروضے سے جنگ کی اور فتح حاصل کی۔

کسی فن پارے کو پسند کرنا یا اسے پسند نہ کرنا وہ قدیم اصول ہے جو آج بھی اپنی جگہ مسلم ہے۔ بہترین سے بہترین تنقید بھی اس اصول کی جگہ نہیں لے سکتی۔ میں یہ بات اس اعتراض سے بچنے کے لیے کہہ رہا ہوں کہ موضوع یا خیال ناول میں اہمیت نہیں رکھتا۔ اگر میں کسی بات پر زور دوں گا تو وہ یہ ہوگی کہ فن کار کو معنی خیز موضوع کا ہی انتخاب کرنا چاہئے۔ کچھ موضوعات ایسے ہیں جو دوسرے موضوعات کے مقابلے میں زیادہ منفعت بخش ہوتے ہیں۔ اس وقت تک کسی فن کار سے انصاف نہیں کیا جا سکتا جب تک اس سے یہ نہ کہا جائے کہ ''میں آپ کو شروع کرنے کی آزادی دیتا ہوں''۔ کیونکہ اگر میں ایسا نہیں کروں گا تو اس کے معنی یہ ہوں گے کہ میں آپ پر چند اصول عائد کر رہا ہوں اور خدا نہ کرے کہ ہم اصول عائد کرنے کی ذمہ داری لیں۔ اگر میں یہ کہوں کہ تم کو یہ موضوع نہیں لینا چاہئے تھا تو تم کہو گے کہ پھر کیا موضوع لینا چاہئے تھا؟ یہ سن کر میں لاجواب ہو جاؤں گا۔ اس لیے جب تک میں آپ کے موضوع کو تسلیم نہ کرلوں اس وقت تک میں آپ کے کام کا جائزہ بھی نہیں لے سکتا۔ میرے پاس اگر معیار ہیں تو مجھے آپ کی بانسری پر اعتراض کر کے اس کے راگ پر نکتہ چینی کرنے کا کوئی حق نہیں ہے۔ مجھے یہ بات سمجھانے کی ضرورت نہیں ہے کہ ہر قسم کے مذاق کے لوگ ہوتے ہیں۔ کچھ لوگ ایسے ہیں جو بُڑھیوں کے بارے میں پڑھنا نہیں چاہتے۔ کچھ لوگ ایسے ہیں جو طوائفوں اور خانگیوں کے بارے میں پڑھنا نہیں چاہتے۔ کچھ ایسے ہیں جو امریکنوں پر اعتراض کرتے ہیں۔ دوسرے (اور ان میں زیادہ تر ناشر اور ایڈیٹر شامل ہیں) اطالویوں کو دیکھنا پسند نہیں کرتے۔ کچھ قارئین ایسے ہیں جن کو خاموش اور آہستہ رَو موضوعات پسند نہیں ہیں۔ کچھ ایسے ہیں جنہیں شور وغوغا اور تیز رفتاری والے موضوعات پسند نہیں ہیں۔ کچھ لوگوں کو خیالی موضوعات پسند ہیں۔ وہ اپنی پسند کے لحاظ سے ناولوں کا انتخاب کر لیتے ہیں۔ اب ایسے میں اگر وہ آپ کے خیال یا موضوع کو پسند نہیں کرتے تو لازماً وہ آپ کے طریقے کو بھی پسند نہیں کریں گے۔

لہٰذا ہم نہایت تیزی سے ''پسند'' کے معیار پر واپس آجاتے ہیں۔ حالانکہ ایم زولا اسے

نہیں مانتا. لیکن میں اپنی جگہ کسی ایسی چیز کا تصور کرنے سے قاصر ہوں (کم از کم فکشن کے معاملے میں) جسے لوگوں کو پسند یا ناپسند نہیں کرنا چاہتے۔ انتخاب اپنا ذمہ دار خود ہے کیونکہ وہ مستقل مقصد رکھتا ہے۔ وہ مقصد محض ''تجربہ'' ہے۔ جس حد تک لوگ زندگی کو محسوس کریں گے اسی حد تک اس فن کو محسوس کریں گے جو اس زندگی سے قریب اور وابستہ ہے۔ ناول کے کام کی بات کرتے وقت ہمیں اس قریبی رشتے کو نہ بھولنا چاہئے۔ بہت سے لوگ اسے گھڑی ہوئی بناوٹی شکل کہتے ہیں، جو خوش تدبیری کی پیداوار ہے اور جس کا کام ہمارے چاروں طرف کی چیزوں کو بدلنا اور ترتیب دینا ہے اور انہیں روایتی اور مروجہ شکلوں میں پیش کر دینا ہے۔ بہرحال یہ وہ نظریہ ہے جو تنگ نظری پر مبنی ہے اور فن کو ذلیل کر کے کچھ مانوس اصولوں کی تکرار کے دائرے میں محدود کر دیتا ہے۔ اصل میں زندگی کا اہم راگ، اس کی چالیں، عجیب بے قاعدہ آہنگ کی گرفت ہی وہ کشش ہے جس کی قوت سے ''فکشن'' اپنے پیروں پر کھڑا ہوتا ہے۔ جس حد تک ناول میں زندگی ہمیں بغیر ترتیب کے نظر آتی ہے اسی حد تک ہم محسوس کرتے ہیں کہ وہ سچائی سے قریب ہے۔ جس حد تک وہ ہمیں باترتیب نظر آتی ہے اسی حد تک ہم اس زندگی کو حقیقی زندگی کا بدل محسوس کرتے ہیں۔ یہ عام بات ہے کہ اس معاملے میں زیادہ زور ''پھر سے ترتیب دینے'' پر دیا جاتا ہے اور اس بات کو فن کے سلسلے میں حرفِ آخر سمجھا جاتا ہے۔ مسٹر بیسنٹ بھی ''انتخاب'' کے سلسلے میں اسی غلطی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ فن یقیناً انتخاب کا نام ضرور ہے مگر یہ ایک ایسا انتخاب ہوتا ہے جس کا اصل کام مثالی اور ہمہ گیر ہوتا ہے۔ بہت سے لوگوں کے لیے فن کے معنی گلابی رنگ کے کھڑکی کے شیشوں کے ہیں اور انتخاب کے معنی مسز گرنڈی کے لیے گلدستہ تیار کرنا ہے۔ یہ لوگ کہتے ہیں کہ فن کار ناپسندیدہ اور بدشکل چیزوں سے سروکار نہیں رکھتا۔ وہ فن کے بارے میں اسی قسم کی عام، سطحی اور جاہلانہ باتیں کہتے رہتے ہیں۔ مجھے تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ کوئی فن کار بھی سنجیدگی سے فنی عمل نہیں کر سکتا جب تک وہ حد سے زیادہ آزادی محسوس نہ کرے۔ یہی احساس ایک قسم کا الہام ہے۔ اس سلسلے میں، آسمانی روشنی کے ذریعے، یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ فن کا دائرہ تمام زندگی پر، تمام احساسات، تمام مشاہدات اور تمام بصیرتوں پر محیط ہے۔ اور یہ سب تجربہ ہے۔ یہ بات ان لوگوں کو جواب دینے کے لیے کافی ہے جو کہتے ہیں کہ فن کو زندگی کی المناک چیزوں کو ہاتھ نہیں لگانا چاہئے۔ اور اس طرح وہ فن کار کے لاشعور میں اس طرح کی تختیاں لگا دیتے ہیں جیسی ہمیں پارکوں اور باغوں میں نظر آتی ہیں جن پر لکھا ہوتا ہے ''گھاس پر چلنا منع ہے''۔ ''پھولوں کو توڑنا منع ہے''۔ ''کتوں کو لانے کی اجازت نہیں ہے''۔ ''اندھیرے کے بعد باغ میں

ٹھہرنا منع ہے''۔ ''گزارش کی جاتی ہے کہ دائیں طرف چلیے''۔ نوجوان ناول نگار، جن سے میں مخاطب ہوں، کوئی کام بغیر مذاقِ صحیح کے نہ کرے گا کیونکہ مذاقِ صحیح کے بغیر اس کی آزادی بھی کسی مصرف کی نہ ہوگی۔ اس کے ذوق کا پہلا فائدہ یہ ہوگا کہ اس پر ہدایت کی حماقت واضح ہو جائے گی۔ اگر اس میں مذاقِ صحیح ہوگا تو اس میں اپج بھی ہوگی۔ میرے گستاخانہ اشارے سے یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ یہ صفت فکشن کے سلسلے میں بیکار ہے۔ میں تو یہ بتانا چاہتا ہوں کہ اس کی حیثیت ثانوی مدد کی ہے۔ پہلی چیز تو زندگی سے براہِ راست تاثرات حاصل کرنے کی صلاحیت ہے۔

مسٹر بیسنٹ نے 'کہانی'' کے بارے میں جس رائے کا اظہار کیا ہے اس پر میں تنقید نہیں کروں گا حالانکہ اس رائے میں مجھے عجیب سا ابہام نظر آتا ہے کیونکہ میں اسے سمجھ نہیں پاتا۔ جب کہا جاتا ہے کہ ناول کا ایک حصہ وہ ہوتا ہے جو کہانی کہلاتا ہے اور دوسرا حصہ وہ ہوتا ہے جو ''پُر اسرار وجوہ سے کہانی نہیں ہوتا'' تو یہ بات میری سمجھ میں نہیں آتی۔ ''کہانی'' اگر کسی چیز کو ادا کرتی ہے تو وہ موضوع، خیال، مواد اور ناول کے مقصد کو ادا کرتی ہے۔ یقیناً ایسا کوئی ''مدرسۂ فکر'' نہیں ہے، (مسٹر بیسنٹ نے ایک مدرسۂ فکر کا ذکر کیا ہے) جو اس بات پر زور دیتا ہو کہ ناول کو تمام تر اظہارِ بیان ہونا چاہئے اور موضوع کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ یقینی طور پر پہلے کوئی چیز ہونی چاہئے جس کو پیش کیا جائے۔ ہر مدرسۂ فکر اس بات کا گہرا شعور رکھتا ہے۔ صرف ان معنی میں کہ کہانی ناول کے خیال اور نقطۂ آغاز کی حیثیت رکھتی ہے، کہانی کو ناول کے ''زندہ کُل'' سے الگ کہا جا سکتا ہے۔ لیکن جس حد تک کوئی تصنیف کامیاب ہوتی ہے خیال اس پر چھایا ہوا اور اس کے رگ و پے میں سرائیت کیے ہوئے ہوتا ہے۔ اس میں معنی پیدا کرتا ہوا اور اسے زندگی دیتا ہوا ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ ہر لفظ، ہر نقطہ طرزِ ادا کو آگے بڑھاتا ہے۔ کہانی اس تلوار کی طرح نہیں ہوتی جسے نیام سے نکالا جاتا ہے بلکہ وہ اور طرزِ ادا ایک ہو جاتے ہیں۔ کہانی اور ناول، خیال اور ہیئت سوئی اور دھاگے کی طرح ہیں۔ میں نے کسی درزی کو یہ کہتے نہیں سنا کہ سوئی کو بغیر دھاگے کے یا دھاگے کو بغیر سوئی کے استعمال کیا جائے۔ مگر مسٹر بیسنٹ ہی وہ نقاد نہیں ہیں جو اس طرح کہتے نظر آتے ہیں کہ جیسے زندگی کی کچھ چیزیں تو ایسی ہیں جو قصے کو جنم دیتی ہیں اور کچھ چیزیں ایسی ہیں جو قصے کو جنم نہیں دیتیں۔ یہی بات مجھے اس دلچسپ مضمون میں نظر آئی جو مسٹر بیسنٹ کے لیکچر کے سلسلے میں ''پال گزٹ'' میں شائع ہوا۔ اس مضمون کے فاضل مصنف فرماتے ہیں کہ ''کہانی ہی سب کچھ ہے''۔ انہوں نے یہ بات کچھ ایسے کہی ہے گویا وہ کسی ایسی بات کی تردید کر رہے ہیں جو اس کے منافی ہے۔ میں سوچتا ہوں کہ یہ

ایسے ہی ہوسکتا ہے جب کوئی مصور، تصویر بنانے سے بہت پہلے، موضوع کی تلاش میں ہو یا وہ فن کار جس نے ابھی موضوع طے نہ کیا ہو۔ کچھ موضوع ایسے ہوتے ہیں جو ہمیں بلاتے ہیں اور کچھ ایسے ہوتے ہیں جو ہمیں نہیں بلاتے۔ اس شخص کی ہوشیاری کا میں قائل ہو جاؤں گا جو ایسا اصول بنائے جس سے قصہ اور غیر قصہ کو الگ الگ کیا جا سکے۔ کم از کم میرے لیے کسی ایسے اصول کا تصور کرنا ممکن نہیں ہے۔ ''پال مال'' میں لکھنے والا مصنف ''مارژولا بالافری'' جیسے دلکش ناول کو (میں یہی سمجھتا ہوں) ان قصوں کے مقابلے میں لاتا ہے جن میں ''بوسٹن کی حسینائیں'' انگریز شہزادوں کو، نفسیاتی وجوہ کی بناء پر، رد کر دیتی ہیں۔ میں اس داستان سے واقف نہیں ہوں جس کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اور میں ''پال مال'' کے نقاد کو اس لیے معاف نہیں کر سکتا کہ اس نے اس کتاب کے مصنف کا نام کیوں نہیں دیا۔ مگر عنوان سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں کسی ایسی خاتون کا ذکر ہے جس کے کسی جنگی مہم میں زخم لگا تھا۔ مجھے اس قصے سے واقف نہ ہونے پر افسوس ہے مگر یہ بات میری سمجھ میں بالکل نہیں آتی کہ اسے کہانی کیوں کہا جائے جب کہ شہزادے کو قبول یا رد کرنے والی بات کو کہانی نہ کہا جائے اور کیوں نفسیاتی یا غیر نفسیاتی وجہ کو موضوع نہ کہا جائے جب کہ نشانِ زخم کو موضوع کہا جائے۔ یہ سب امور بے پناہ اور لامحدود زندگی کے وہ ذرات ہیں جن سے ناول کو سروکار ہوتا ہے اور کوئی ایسا اصول جو ایک کو جائز اور دوسرے کو ناجائز قرار دے ایک لمحے کے لیے بھی اپنے پیروں پر کھڑا نہیں رہ سکتا......

میرے لیے نفسیاتی اسباب میں بڑی دلکشی ہے لیکن ناول پھر بھی مجھے فن کی سب سے زیادہ شاندار شکل معلوم ہوتا ہے۔ میں ابھی کچھ دن ہوئے ''رابرٹ لوئی اسٹیونسن'' کا ''ٹریزر آئی لینڈ'' اور ساتھ ہی ساتھ ''گونکور'' کی آخری کہانی ''شیری'' پڑھ رہا تھا۔ ان میں سے پہلی تصنیف میں قتل، اسرار، خوفناک جزیروں، بال بال بچنے، حیرتناک واقعات اور پوشیدہ خزانوں کا بیان ہے اور دوسری تصنیف میں ایک فرانسیسی لڑکی کی کہانی بیان کی گئی ہے جو پیرس کے ایک نفیس گھر میں رہتی تھی اور اپنے احساس کے شدید مجروح ہو جانے سے مر گئی کہ کوئی اس سے شادی کرنا نہیں چاہتا تھا۔ میں ''ٹریزر آئی لینڈ'' کو اس لیے دلکش کہتا ہوں کہ مصنف اپنی کوشش میں پوری طرح کامیاب ہے۔ شیری کی اس لیے تعریف نہیں کی جا سکتی کہ مصنف جس بات کو بیان کرنا چاہتا ہے اسی میں بری طرح ناکام ہے یعنی وہ اس بچی کے اخلاقی شعور کا ارتقاء دکھانے میں ناکام ہے۔ دونوں تصانیف ناول ہیں۔ دونوں میں کہانی ہے۔ ایک بچی کا اخلاقی شعور زندگی کا اتنا ہی ناگزیر حصہ ہے جتنا ہسپانوی

سمندر کے جزیرے۔ میرے لیے بچی کے تجربے کی تصویر کا فائدہ یہ ہے کہ جو کچھ فن کار میرے سامنے لاتا ہے اس پر میں ہر قدم پر ہاں یا نہیں کہہ سکتا ہوں۔ میں بھی ایک زمانے میں بچہ تھا۔ میں بھی اپنے خیالوں میں پوشیدہ خزانوں کی تلاش کرتا تھا اور یہ محض اتفاق ہے کہ مسٹر گونکور سے مجھے زیادہ تر ''نہیں'' کہنا پڑا۔ لیکن جب جارج ایلیٹ نے اعلیٰ ترین ذہانت سے دیہات کی تصویر کشی کی تو میں نے اس سے ہمیشہ ''ہاں'' ہی کہا۔

بدقسمتی سے مسٹر بیسنٹ کے لیکچر کا سب سے دلچسپ حصہ سب سے زیادہ مختصر ہے۔ اس میں انہوں نے ''شعوری اخلاقی مقصد'' کی طرف سرسری سا اشارہ کیا ہے۔ یہاں بھی واضح نہیں ہوتا کہ آیا وہ کوئی حقیقت یا واقعہ بیان کر رہے ہیں یا کوئی اصول پیش کر رہے ہیں۔ افسوس ناک بات ہے کہ اصول کے معاملے میں بھی انہوں نے اپنے خیالات کی وضاحت نہیں کی۔ موضوع کی یہ شاخ بہت اہم ہے اور مسٹر بیسنٹ کے چند الفاظ وسیع افکار کی طرف راہنمائی کرتے ہیں، اسی لیے انہیں سرسری طور سے نہیں دیکھا جا سکتا۔ فکشن کے فن کا اس وقت تک گہری نظر سے مطالعہ نہیں کیا جا سکتا جب تک اُس راستے پر قدم قدم نہ چلا جا سکے جس پر یہ خیالات لے جاتے ہیں۔ اسی وجہ سے اس مضمون کے شروع میں، میں نے کہا تھا کہ میرے خیالات کا موضوع اس قدر وسیع ہے کہ میں پوری وضاحت کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ مسٹر بیسنٹ کی طرح میں نے بھی ناول کے اخلاقی مقصد کے سوال پر آخر میں اظہارِ خیال کا ارادہ کیا ہے اور اب میں دیکھتا ہوں کہ میں نے مقررہ صفحات استعمال کر لیے ہیں۔ اس بحث میں ابہام مضر ہوگا اور سوال یہ ہے کہ اخلاق اور شعوری اخلاقی مقصد سے آپ کا کیا مطلب ہے؟ کیا آپ اپنی اصطلاحوں کی تعریف نہ کریں گے اور یہ نہ سمجھائیں گے کہ ایک تصویر (ایک ناول بھی تصویر ہے) کیسے اخلاقی یا غیر اخلاقی ہو سکتی ہے؟ اگر آپ ایک اخلاقی تصویر یا اخلاقی مجسمہ بنانا چاہتے ہیں تو کیا آپ یہ نہیں بتائیں گے کہ کیسے کام شروع کریں گے؟ ہم فکشن کے فن پر بحث کر رہے ہیں۔ فن کے مسائل وسیع معنوں میں ادائیگی کے مسائل ہوتے ہیں۔ اخلاقی مسائل دوسری چیز ہیں اور کیا آپ ہمیں یہ نہ بتائیں گے کہ آپ دونوں کو کیسے ملا دیتے ہیں؟ یہ باتیں مسٹر بیسنٹ کے لیے اتنی واضح ہیں کہ ان سے انہوں نے ایک قانون اخذ کیا ہے جو انہیں انگریزی فکشن میں نظر آتا ہے اور جو ان کے لیے ''قابلِ تعریف اور قابلِ مبارک باد'' ہے۔ یہ واقعی مبارک باد کا مقام ہے جب اتنے خاردار مسائل ریشم کی طرح چکنے ہو جائیں۔ مسٹر بیسنٹ کہتے ہیں کہ انگریزی فکشن نے اس نازک مسئلے سے سروکار رکھا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ انگریزی ناول نگار اخلاقی بُزدلی

کا اظہار کرتا ہے۔ وہ ان مشکلات کا مقابلہ کرنے سے گریز کرتا ہے اور حقائق سے آنکھیں چراتا ہے۔ وہ شرماتا ہوا، کھنچتا ہوا نظر آتا ہے جب کہ مسٹر بیسنٹ، جو تصویر پیش کرتے ہیں، وہ ہمت کی تصویر ہے۔ انگریزی ناول کی امتیازی صفت یہ ہے کہ وہ ہوشیاری سے کچھ موضوعات پر خاموش رہتا ہے اور ان سے کنی بچاتا ہے۔ انگریزی ناول میں، جس میں میں امریکی ناول کو بھی شامل کرتا ہوں، دوسرے ممالک کے ناول سے زیادہ فرق ہے۔ جو کچھ لوگ جانتے ہیں، انگریزی ناول اس سے پہلو تہی کرتا ہے۔ وہ جو کچھ دیکھتے ہیں وہ سب کچھ نہیں دکھاتے۔ زندگی کے جس حصے کو وہ محسوس کرتے ہیں ان سب کو وہ ادب میں داخل ہونے کی اجازت نہیں دیتے۔ مختصر یہ کہ ان کے ہاں بڑا فرق ہے۔ ان باتوں میں جو بات چیت کے دوران سامنے آتی ہیں اور ان باتوں میں، جنھیں وہ اپنے ناولوں میں بیان کرتے ہیں۔ اخلاقی قوت کی روح اس میں ہے کہ وہ سارے میدان کا جائزہ لے اور کسی چیز کو نہ چھوڑے۔ انگریزی ناول کے سلسلے میں مسٹر بیسنٹ کی رائے کو میں الٹ کر یہ نہیں کہوں گا کہ انگریزی ناول بے مقصد ہے بلکہ یہ کہوں گا کہ وہ ''بے اعتماد'' ہے۔ میں یہاں اس بات پر بحث نہیں کروں گا کہ مقصد کس حد تک خرابی کا ذریعہ ہوتا ہے۔ وہ مقصد جو مجھے سب سے کم خطرناک معلوم ہوتا ہے یہ ہے کہ ناول کو فن کا ایک کامل نمونہ کیسے بنایا جائے؟ اپنے ملک کے ناول کے سلسلے میں آخری بات میں یہ کہوں گا کہ ہمارا ناول زیادہ تر ''نوجوانوں'' کے لیے لکھا جا رہا ہے۔ وہی اس کے مخاطب اور اس کے اصل قارئین ہیں اور اسی لیے اس میں بے باکی اور حقیقت پسندی نہیں ہے۔ کچھ باتیں ایسی ہیں جن کے بارے میں یہ عام طور پر طے ہے کہ جوانوں کے سامنے نہ ان پر بحث ہو اور نہ ان کا اظہار کیا جائے۔ یہ بات درست ہے۔ لیکن کسی موضوع پر اظہار خیال نہ کرنا اخلاقی جذبے کی علامت نہیں ہے۔ اسی سطح پر مجھے تو انگریزی ناول کچھ ''منفی'' نظر آتا ہے۔

ایک مقام ایسا ہے جہاں اخلاقی اور فنی شعور ایک دوسرے کے بہت قریب آ جاتے ہیں۔ یہ اس بات سے واضح ہے کہ ایک فن پارے کی سب سے زیادہ گہری خصوصیت اس کے تخلیق کرنے والے کے ذہن کی خصوصیت ہوگی۔ جس حد تک اس کا ذہن لطیف ہوگا اسی حد تک ناول، تصویر یا مجسمہ حسن و صداقت کے عناصر سے معمور ہوگا اور میرے خیال میں یہی مقصد کافی ہے۔ کوئی اچھا ناول سطحی دماغ کی کاوش سے وجود میں نہیں آ سکتا۔ یہ وہ کلیہ ہے جو تمام اخلاقی حدود پر حاوی آ جاتا ہے۔ اگر نوجوان لکھنے والے اس بات کو اپنے ذہن میں بٹھا لیں تو ''مقصد'' کے بہت سے اسرار ان پر کھل جائیں گے۔ بہت سی اور باتیں بھی ہیں جو نہیں بتائی جا سکتی ہیں مگر میں اپنے مضمون کے

خاتمے پر پہنچ گیا ہوں اور اب ان کو چھو کر ہی گزر سکتا ہوں۔ میں لکھنے والے پر کوئی اصول عائد کرنا نہیں چاہتا لیکن ایک پابندی ضرور لگا سکتا ہوں اور وہ فن کار کے ''مخلص'' ہونے کی ہے۔ آزادی بڑی شاندار چیز ہے۔ جوان ناول نگار کا پہلا سبق یہ ہے کہ وہ آزادی کا اہل ہو۔ میں اس سے یہ کہوں گا کہ ''اس سے اتنی دلچسپی لو جتنی کی وہ اہل ہے۔ اس کو قابو میں لاؤ۔ اسے غور سے دیکھو اور اس پر غور کرو۔ اسے شائع کرو۔ اس سے خوش ہو۔ تمام زندگی تمہارا ورثہ ہے۔ ان کی بات مت سنو جو تمہیں زندگی کے ایک گوشے میں بند کر دینا چاہتے ہیں اور کہتے ہیں یہی وہ جگہ ہے جہاں فن رہتا ہے۔ ان کی بات بھی مت سنو جو کہتے ہیں کہ آسمانی پیامبر (فن کار) زندگی کے حدود سے باہر اڑتا چلا جاتا ہے۔ آسمانی فضا میں سانس لیتا ہے اور زندگی کے حقائق سے منھ موڑ لیتا ہے۔ زندگی کا کوئی تاثر ایسا نہیں ہے۔ اس کو دیکھنے اور محسوس کرنے کا کوئی ایسا طریقہ نہیں ہے جس کے لیے ناول میں جگہ نہ ہو۔ تمہیں اس بات کو ذہن نشین رکھنا چاہئے کہ مختلف و متضاد صلاحیتیں رکھنے والے ناول نگاروں نے، جن میں الیگزینڈر ڈوما، جین آسٹن، چارلس ڈکنس، گستاو فلابیر کے نام شامل ہیں، اس میدان میں یکساں کامیابی کے ساتھ اپنی عظمت کے جھنڈے گاڑے ہیں۔ قنوطیت اور رجائیت کی زیادہ پرواہ نہ کرو۔ زندگی کے رنگ کو گرفت میں لانے کی کوشش کرو۔ آج کل فرانس میں ایک زبردست تحریک چل رہی ہے جس کا علمبردار ایمل ژولا ہے اور اس کے زیر اثر قنوطیت کا رنگ گہرا ہوتا جا رہا ہے۔ یہ ژولا عظیم ضرور ہے مگر انگریزی قارئین کو وہ جاہل نظر آتا ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ تاریکی میں کام کر رہا ہے۔ اس کے پاس اگر اتنی روشنی ہوتی جتنا زور اور توانائی ہے تو وہ یقیناً اعلیٰ نتائج تک ضرور پہنچتا۔ سطحی قنوطیت کی غلط کاریوں سے زمین (خاص طور پر انگریزی فکشن کی) ایسے بھر گئی ہے جیسے ٹوٹے ہوئے شیشوں سے۔ اگر تم نتائج اخذ کرنا چاہتے ہو تو انہیں وسیع علم سے ہم کنار کرو۔ یاد رکھو تمہارا پہلا فرض یہ ہے کہ جتنا ممکن ہو مکمل بنو تاکہ ایک جامع، ایک کامل تصنیف کو جنم دے سکو۔ فیاض اور لطیف رہو اور انعام حاصل کرو''۔

○○○



کروچے

(Benedetto Croce)

Historical judgement is not a variety of knowledge, it is knowledge itself; it is the form which completely fill and exhausts the field of knowing, leaving no room for anything else.

....

Unless a capacity for thinking be accompanied by a capacity for action, a superior mind exists in torture

(Benedetto Croce)

کروچے

(۱۸۶۶ء-۱۹۵۲ء)

بینے ڈیٹو کروچے ۲۵ فروری ۱۸۶۶ء کو ایک مالدار زمیندار گھرانے نیپلز (اٹلی) کے قریب پیدا ہوا۔ ابتدائی تعلیم نیپلز کے کیتھولک اسکول میں پائی۔ ۱۸۸۳ء میں نیپلز میں ہولناک زلزلہ آیا جس میں اس کے خاندان کے بیشتر افراد ہلاک ہوگئے اور کروچے خود بھی زخمی ہوا۔ اس حادثے کے بعد وہ اپنے چچا کے پاس روم چلا آیا اور روم یونیورسٹی میں قانون کی تعلیم حاصل کرنے لگا۔ ۱۸۸۶ء میں تعلیم کو بیچ ہی میں چھوڑ کر نیپلز چلا آیا۔ ۱۸۹۲ء میں ایک رسالہ جاری کیا جو ۱۸۹۷ء تک شائع ہوتا رہا۔ اس رسالے میں کروچے نے بہت سے مضامین لکھے جس سے اس کی شہرت پھیلنے لگی۔ اس دور کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ تاریخ کی ماہیت اور ادبی تنقید کے طریقوں کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ ۱۹۰۲ء میں اس نے اپنا نظریہ پیش کیا جس میں انسانی صلاحیتوں کو چار دائروں میں تقسیم کیا۔ جمالیاتی، اخلاقی، معاشی اور منطقی صلاحیتیں اور بتایا کہ وہ سرگرمیاں، جو ان صلاحیتوں کی کوکھ سے جنم لیتی ہیں، انسانی روح کے دائرے کو مکمل کر دیتی ہیں۔ ۱۹۰۳ء میں اس نے ''لاکریٹیکا'' کی بنیاد رکھی اور ۱۹۴۴ء تک اس کا ایڈیٹر رہا۔ اس رسالے، اپنی تصانیف اور مضامین کی وجہ سے اس نے قومی زندگی میں وہ درجہ اور وقار حاصل کرلیا کہ جب اٹلی میں فاشزم کی تحریک پھیلی اور کروچے نے اس کے خلاف آواز اٹھائی تو بھی ارباب اقتدار اس پر ہاتھ نہ ڈال سکے۔ ۱۹۱۰ء میں وہ سینیٹر مقرر ہوا اور ۱۹۲۰ء-۱۹۲۱ء میں وزیر تعلیم بھی رہا۔

جے، ای، اسپنگارن نے ''نئی تنقید'' میں لکھا ہے کہ کروچے کا نظریۂ اظہار اور ادب کا یہ تصور کہ ادب ''اظہار'' کے فن کا نام ہے دراصل وہ موضوع ہے جس پر نقاد ایک صدی سے زیادہ بحث کرتے چلے آئے ہیں لیکن کروچے نے اس نظریے کو ایسی وضاحت اور صفائی سے پیش کیا کہ اس

نے صرف نظریۂ اظہار کو ایک نیا رخ دیا بلکہ اس کا ممتاز ترین نمائندہ بھی بن گیا۔ کروچے کے ہاں لفظ ''اظہار'' (Expression) وہی بنیادی اہمیت رکھتا ہے جو ''نقل'' (Imitation) کا لفظ ارسطو کے ہاں رکھتا ہے۔ کروچے نے ان تمام تنقیدی اصولوں کو رد کر دیا جن کی کسوٹی پر اب تک ادب کو پرکھا جاتا رہا تھا۔ اس نے کہا کہ فن کار کے ماحول، گرد و پیش، زمانے اور سوانحی حالات کو سامنے رکھ کر کسی فن پارہ کا مطالعہ کرنا صحیح اصولِ تنقید نہیں ہے۔ اس طرح اس نے ان تمام تنقیدی اصطلاحات مثلاً کومک، ٹریجک، سبلائم وغیرہ کو بھی غلط بتایا۔ طرز ادا و اُسلوب، فصاحت و بلاغت اور اخلاقی ضابطوں کو فن سے وابستہ کرنے کے تنقیدی طریقوں کو بھی مسترد کر دیا۔ کروچے نے کہا کہ نقاد کا اصل کام یہ ہے کہ وہ دیکھے کہ شاعر نے کس چیز کے ''اظہار'' کی کوشش کی ہے اور اس نے یہ اظہار کیسے کیا ہے؟۔ ''اظہار'' ہیئت و مواد کے ایک جان ہو جانے کا نام ہے۔ نقاد اس سوال کا جواب اسی وقت دے سکتا ہے جب وہ خود تخلیق کرنے والے کی سطح پر اٹھ آئے اور اُسی جیسا ہو جائے، اب سوال یہ سامنے آیا کہ نقاد یہ کام کس طرح انجام دے؟ اس کا جواب کروچے نے یہ دیا کہ نقاد اپنے ذوقِ ادب سے، گہرے مطالعے اور غور و فکر سے فن پارہ کو اپنی روح میں از سرِ نو تخلیق کرے تا کہ وہ اسے پوری طرح سمجھ کر اپنا فیصلہ صادر کرے۔ یہی وہ لمحہ ہے جب نقاد اور خالق ایک ہو جاتے ہیں اور جمالیاتی فیصلہ بذاتِ خود تخلیقی فن بن جاتا ہے۔ اسی سطح پر تخلیقی و تنقیدی جبلتیں ایک ہو جاتی ہیں۔

کروچے نے ادبی تنقید کے اصولوں کے بارے میں اپنی کتاب ''لا کریٹیکا لٹراریا'' ۱۸۹۴ء میں لکھی تھی۔ اس کا یہ نظریۂ تنقید اس کے جمالیاتی اصولوں اور خصوصیت کے ساتھ ''وجدان'' اور ''اظہار'' کے بارے میں اس کے مخصوص تصورات کی کوکھ سے پیدا ہوا تھا۔ وہ علم کو دو قسموں میں تقسیم کرتا ہے۔ علم یا تو وجدانی ہوتا ہے یا منطقی۔ علم جو تخیل سے حاصل ہوتا ہے، علم جو ذہن سے حاصل ہوتا ہے۔ علم جو فرد سے تعلق رکھتا ہے، علم جو آفاقی ہوتا ہے۔ علم جو انفرادی اشیاء سے تعلق رکھتا ہے، علم جو ان اشیاء کے درمیان رشتوں سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ سب کہہ کر کروچے علم کو جمالیاتی یا فن کارانہ علم سے وابستہ کر دیتا ہے۔ اگر ایک فن پارہ کا مجموعی تاثر وجدانی ہوتا ہے تو پھر اس کا انحصار ذہن، ادراک اور تحلیل پر نہیں ہوتا۔ وہ ان سب سے آزاد اور خود مختار ہوتا ہے۔ اسی لیے ''وجدانی'' علم ''علم اظہار'' ہے اور خالص وجدان کا اظہار فن کارانہ ہوتا ہے۔ اب یہ سوال کہ جب اظہار کی یہ صورت ہے تو پھر ایک اظہار اور دوسرے اظہار میں فرق کیوں ہے؟ اس کا جواب کروچے یہ دیتا ہے کہ کچھ لوگ ایسے وجدان کو یکجا کر لیتے ہیں کہ جو اس وجدان سے کہیں زیادہ پیچیدہ اور وسیع ہوتا ہے

جس کا ہمیں تجربہ ہوتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ سیدھے سادے عشقیہ گیت کا وجدان بھی کیفیت و شدت کے اعتبار سے ویسا ہی ہوتا ہے جیسا کسی پیچیدہ ڈرامے کا۔ فرق جو ہے وہ دراصل کمیت کا ہے۔ اس بنیاد پر کروچے کہتا ہے کہ سب انسان پیدائشی شاعر ہوتے ہیں اور ہر ''اظہار'' فن ہوتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ کچھ لوگ پیدا ہی بڑے شاعر ہوتے ہیں اور کچھ چھوٹے۔ بڑے شاعر اور بڑے قاری کی فطرت میں تخیل کی سطح پر بڑی مماثلت ہوتی ہے۔ چونکہ فن پارہ اظہار ہے اس لیے وہ قاری جو اس اظہار تک پہنچ جاتا ہے عارضی طور پر اس شاعر کی سطح پر اٹھ آتا ہے جس نے وہ تخلیق کیا ہے۔ لیکن یہ تخلیقی مطالعہ آسان کام نہیں ہے۔ دانتے کو پڑھنے کے لیے ضروری ہے کہ پوری تیاری کی جائے۔ اسی کے بعد تخلیقی و تنقیدی سطح ایک ہو سکتی ہے۔

کروچے کہتا ہے کہ تنقید دراصل تخلیقِ نو ہے۔ فن کار تخلیق کرتا ہے۔ نقاد تخلیقِ نو کرتا ہے۔ فن کار اپنی تخلیقات کا آغاز تاثرات سے کرتا ہے۔ پھر ان تاثرات سے داخلی اظہار کی طرف آتا ہے اور پھر اس اظہار کو الفاظ، آواز یا رنگوں کے ذریعے ایک فن کارانہ صورت عطا کرتا ہے۔ یہ فن کار کا طریقِ عمل ہے، لیکن نقاد کا طریقِ عمل اس کے بالکل برعکس ہے۔ وہ الفاظ، آواز یا رنگوں سے شروع کرکے تاثرات تک پہنچتا ہے۔ یعنی وہ صورت سے تاثرات کی طرف بڑھتا ہے اور اس طرح اس فن پارہ کو از سرِ نو تخلیق کرتا ہے۔ اسی لیے وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ کسی فن پارہ کو پرکھنے کا تنقید کے پاس اس کے سوا کوئی اور طریقہ نہیں ہے کہ وہ براہ راست فن پارہ سے سوال کرے اور اس سے براہ راست زندہ، جیتا جاگتا تاثر حاصل کرے۔ اگر ایک دفعہ یہ جیتا جاگتا تاثر حاصل ہو جائے تو اس کے بعد ساری محنت اس بات کے تعین میں رہ جاتی ہے کہ زیرِ مطالعہ فن پارہ میں کون سی چیزیں فن کی خالص پیداوار ہیں اور کون سی حقیقی معنی میں فن کی پیداوار نہیں ہیں۔ تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ بتائے کہ یہ سب کچھ کیسے ہوا؟ اگر یہ عمل صحیح طریقے سے کیا جائے تو پھر ماضی کا سارا فن معاصر فن بن جاتا ہے۔ زندہ، جیتا جاگتا اور ہمارے لیے بامعنی۔ وہ فن کو، فن کی تنقید کو اسی نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔

''شاعری کا جواز'' جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے، اس کا وہ مضمون ہے جس میں وہ اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کرتا ہے کہ بیسویں صدی میں، جب یہ کہا جا رہا ہے کہ شاعری بوڑھی ہوگئی ہے اور پختہ و بالغ تہذیبوں میں شاعری کے لیے کوئی جگہ نہیں ہوتی۔ شاعری کا جواز کیا ہے؟ ہیگل نے اپنے زمانے میں شاعری کی موت کا اعلان کیا تھا۔ کروچے سے پہلے شلر اور شیلی نے بھی شاعری کو انسان کی نجات اور مدد کے لیے پکارا تھا اور شاعری کا جواز پیش کیا

تھا۔ یہی کام بیسویں صدی میں کروچے کر رہا ہے۔

کروچے کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ جدید تہذیب نے احساسی اور جذباتی آدمی کو عقلی آدمی کا رقیب بنا دیا ہے اور یہ دونوں یعنی احساسی اور جذباتی آدمی ذلت اور بہیمیت کا شکار ہو گئے ہیں۔ شلر نے یہ کیا کہ احساسی اور عقلی آدمی کے درمیان ایک تیسرا آدمی یعنی فن کار بطور ثالث رکھ دیا۔ اس مضمون میں کروچے یہ سوال اٹھاتا ہے کہ کیا ہم بھی ایک ایسے ہی دور میں زندہ ہیں، جو شاعری سے وہی مدد چاہتا ہے جو شلر اور شیلی نے اپنے اپنے زمانے میں اس سے مانگی تھی؟ کروچے لکھتا ہے کہ ہماری صورت حال یہ ہے کہ:

''سائنس ہمارے اندر اس وقت دلچسپی پیدا کرتی ہے جب وہ پیداوار کے نئے ذرائع کو سامنے لاتی ہے۔ فلسفہ اس وقت ہمیں دلچسپ معلوم ہوتا ہے جب وہ سوفسطائی فارمولوں اور شرمناک جھوٹ سے خود کو آراستہ کر کے مخصوص طبقوں، حکومتوں اور قوموں کے مفادات کا ترجمان بن جاتا ہے۔ فن اس وقت دلچسپ معلوم ہوتا ہے جب وہ اسٹیج کو سجا کر، بے ربط امیجری دے کر یا پھر نئی اور عجیب و غریب سنسنی خیزیوں کے جھوٹے وعدے کر کے ہمارے ذہنی و روحانی خلا کو پُر کرتا ہے۔ روز بروز قدیم مذہب کی اہمیت و وقعت بھی کم ہوتی جا رہی ہے جو ایک عملی ادارہ کی حیثیت سے اسے اب بھی حاصل ہے۔ وہ اب دنیوی طاقتوں سے سمجھوتا کرتا جا رہا ہے اور اپنی ان خدمات کے صلے میں رشوت لے رہا ہے یا مادی و مالی فوائد حاصل کر رہا ہے۔۔ ہماری تہذیب تکنیکی اعتبار سے کامل اور روحانی اعتبار سے وحشی ہے۔ وہ دولت کی خواہاں اور نیکی سے غافل ہے۔ یہ وہ کثیف فضا ہے جس میں ہمارا دم گھٹ رہا ہے۔ جو دل کی آزادی کو گھونٹ رہی ہے۔۔ لیکن اگر شاعری کی تازہ بارش اس پر ہو جائے تو وہ کیسی تفریح، کیسا تفنن، کیسی وسیع ہوا اور کیسی عظیم روح کو پیدا کرے گی''۔

اسی صورت حال میں کروچے، شلر اور شیلی کی طرح، شاعری کا جواز پیش کرتا ہے اور اپنے دور کی اس شاعری کو رد کر دیتا ہے جس نے تازہ بارش کا کام نہ کر کے روح کی زندگی پر کوئی اثر نہیں چھوڑا۔ اسی لیے وہ ''خالص شاعری'' کو رد کر کے اسے شاعری کا ایک نیا فیشن کہتا ہے۔ خالص شاعری اس قسم کی لطف اندوزیوں سے تعلق رکھتی ہے جو جسمانی ضروریات کو پورا کرتی ہیں جیسے شراب، تمباکو، مقویات اور قوتِ باہ کی دوائیں۔ شاعری محض موسیقی نہیں ہے اور موسیقی محض آوازوں کا نام نہیں ہے۔ موسیقی کی اپنی روح ہوتی ہے۔ ''یہ ایک فریب ہے کہ ایک نظم ہمیں آوازوں سے متاثر کرتی ہے اور یہ آوازیں ہمارے کانوں کو وجد میں لے آتی ہیں۔ دراصل جس چیز کو وہ وجد میں

لاتی ہے وہ قوتِ تخیل ہے اور قوتِ تخیل ہمارے جذبے کو وجد میں لے آتا ہے''۔ پھر خود ہی یہ سوال اٹھاتا ہے کہ اگر شاعری وجدان اور اظہار سے عبارت ہے اور اگر شاعری امیجری اور آواز کے ملنے سے پیدا ہوتی ہے تو وہ کون سا مواد ہے جو آواز اور امیجری کی صورت اختیار کرتا ہے؟ اس کا جواب وہ یہ دیتا ہے کہ:

''وہ پورا آدمی ہے۔ وہ آدمی جو سوچتا ہے۔ ارادہ کرتا ہے۔ محبت اور نفرت کرتا ہے۔ جو طاقتور بھی ہے اور کمزور بھی۔ جو عظیم بھی ہے اور ستم رسیدہ بھی۔ جو اچھا بھی ہے اور برا بھی۔ وہ آدمی جو زندگی کی خوشیوں اور غموں میں پھنسا ہے اور ساتھ ہی ساتھ وہ آدمی جو اس میں پیوست ہے۔ ارتقاء کے عمل میں انسان کی ساری فطرت کی کاوش شامل ہوتی ہے''۔

''پورے آدمی'' کا تصور کروچے کے ہاں تخلیق کا بنیادی تصور ہے۔ شاعری کے سلسلے میں وہ کہتا ہے کہ ''ہم شاعری کو انسانی معاشرے کے روحانی نشاۃ الثانیہ، نئی زندگی اور نئی تازگی کے لیے استعمال کر سکتے ہیں مگر صرف اس کی روح اور فطرت کے مطابق۔ نہ ایسے کہ جیسے وہ انسان کی دوسری ساری قوتوں، اہلیتوں اور رشتوں کی جگہ لے سکتی ہو''۔ وہ شاعری کے ذریعے معاشرے کے متضاد افراد کے درمیان انسانیت کو اُبھارنا چاہتا ہے اور ان کے درمیان ایک رشتہ قائم کرنا چاہتا ہے۔ یہی کام ٹالسٹائی فن کے ذریعے کرنا چاہتا ہے مگر دونوں کے اندازِ فکر میں، جیسا کہ آپ نے پچھلے صفحات میں ملاحظہ کیا ہوگا، بنیادی فرق ہے۔

آیئے اس تعارف کے بعد کروچے کا مضمون پڑھیں۔

کروچے

شاعری کا جواز

(۱۹۳۳ء)

انگریزی ادب میں ''ڈیفنس اوف پوئٹری'' کے موضوع پر کلاسیکل مضمون شیلی کا ہے۔ حالانکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اس موضوع پر دو تصانیف ہیں۔ سر فلپ سڈنی کی تصنیف، جو نشاۃ الثانیہ کے دور میں لکھی گئی ایک ایسے نقطۂ نظر کو پیش کرتی ہے جو ہمارے نقطۂ نظر سے بہت دور ہے۔ شیلی کی تصنیف ۱۸۲۱ء میں لکھی گئی اور اس میں اس رائے کو رد کیا گیا ہے کہ پختہ و بالغ تہذیبوں میں شاعری کے لیے جگہ نہیں ہے یا جیسا کہ ویکو نے لکھا ہے کہ ''پورے طور پر ترقی یافتہ ذہن میں شاعری کے لیے کوئی جگہ نہیں ہوتی''۔ شاعری کی موت یا جدید دور میں شاعری کے بوڑھے ہو جانے کا نظریہ ہیگل ہی سے مخصوص نہیں ہے، جس نے اس نظریہ کو باقاعدہ طور پر ایک شکل دی بلکہ انیسویں صدی کے اوائل میں بھی اس نظریے کو کئی مصنفوں نے موضوع سخن بنایا۔ اس کے بہت سے اسباب تھے مگر سب سے اہم اور شاید سب سے بنیادی سبب ہماری وہ عادت تھی جس سے ہم فن کے تصورات کو مذہبی اسطور سے گڈمڈ کر دیتے تھے یا بہت زیادہ وابستہ کر دیتے تھے۔ شیلی نے شاعری کو ذہنی، اخلاقی اور سماجی قوت کا دائمی مخرج بتایا ہے اور دعویٰ کیا ہے کہ شاعری خاص طور پر اس زمانے میں ایک مصلح کا درجہ رکھتی ہے کیونکہ خودغرضی اور مکانیکی اصول دولت کے نمائندہ بن کر حاوی ہوتے جا رہے ہیں اور خود جسم اس چیز کے قابو سے باہر ہوتا جا رہا ہے، جو اس میں جان ڈالتی ہے۔ حقیقت میں شیلی نے اپنے زمانے کے لیے شاعری سے مدد چاہی۔ ایک ایسے زمانے میں، جب شاندار کلچر کے باوجود عقل کو خاص اہمیت دی جا رہی تھی، اس نے ایک طرف اخلاقی، تاریخی، سیاسی اور معاشی علم کی مجموعی نشوونما اور دوسری طرف تخیل کی قوتوں کے دیوالیہ پن کے درمیان، ایک خطرناک عدم توازن کو محسوس کیا۔

شیلی سے تیس برس پہلے فرڈرش شلر نے بھی اسی طرح شاعری کو انسان کی نجات اور مدد

کے لیے پکارا تھا۔ اس دور میں انسان حد سے زیادہ غلامی اور حد سے زیادہ انتشار میں گرفتار ہو کر یہ دیکھنے سے بھی قاصر ہو چکا تھا کہ اس کی پریشانی کا کوئی اور حل سوائے اس اندھی قوت کے نہیں ہے جو اپنی زبردست طاقت سے متضاد اصولوں کے درمیان جھگڑوں کو خود ہی طے کرا دے۔ جس زمانے میں شلر لکھ رہا تھا انقلابِ فرانس کا بحران تیزی سے بڑھ رہا تھا۔ اس انقلاب کا نظریاتی مقصد عقل و آزادی کی فتح تھا لیکن اس کا حقیقی نتیجہ یہ نکلا کہ اس نے خونخوار جذبات کو بے لگام کر کے تمام آزادی کو اپنے پیروں تلے روند دیا۔ اس کے نتائج ان ملکوں میں، جو اس تحریک سے متاثر نہیں ہوئے، حکومتوں سے بڑھتی ہوئی مخالفت میں ظاہر ہوئے۔ یہ حکومتیں اس وقت آزادی کی ظاہرہ دشمن تھیں اور ظلم و جور کو مستحکم کرنے کی سازش سمجھی جاتی تھیں۔ اس کے برخلاف اسی وقت ان کے محکوم عوام میں آزادی اور عقل کی موجودہ حکومت نے زیادہ جوش اور بے پناہ حرکت پیدا کر دی۔ یہ کیسے ممکن تھا کہ اس حالت میں کہ ایک طرف ''جس کی لاٹھی اس کی بھینس'' کا اصول کارفرما تھا اور دوسری طرف ''عقل و آزادی کا تصور'' محکوم عوام کو ابھار رہا تھا، یہ منحوس کشمکش کم یا ختم ہو جاتی! اول الذکر میں آخر الذکر کی سطح تک آنے کی اہلیت نہیں تھی اور جو کچھ وقتی کوششوں کے بعد، بہیمیت میں بدل گئی۔ اسی طرح آخر الذکر اول الذکر تک جھکنے اور اسے جذب کرنے سے قاصر تھی اور اپنے نظریے پر اڑے رہنے، کسی قسم کا سمجھوتا نہ کرنے اور بے صبرے طریقوں سے کوشش کرنے سے ایسی تشدد پسند، ظالم اور خونی ہو گئی کہ جلد ہی اس کے خلاف ردعمل شروع ہو گیا۔ یا اسی سوال کو نفسیات کے الفاظ میں یوں پوچھا جا سکتا ہے کہ احساسی (Sensuous) اور جذباتی آدمی کو عقلی آدمی کی سطح پر بغیر اس تنزل کے کیسے لایا جا سکتا تھا جس میں ہر گروہ دوسرے کا رقیب ہو جاتا ہے اور آخر کار دونوں ذلت و بہیمیت کے اسی غار میں گر جاتے ہیں۔ شلر کو اس سوال کا کوئی حل سوائے اس کے نظر نہ آیا کہ احساسی اور عقلی آدمی کے درمیان ایک تیسرا آدمی یعنی فن کار بطور ثالث کے رکھ دے۔ قدرتی عالم اور عقلی عالم کے درمیان اس نے فنِ شاعری کا عالم رکھ دیا جو پہلے سے تو بالاتر ہو گیا تھا مگر دوسرے تک نہیں پہنچا تھا۔ جو پورے طور پر پسپا یا جذباتی تو نہیں ہوا تھا لیکن پھر بھی اخلاقی طور پر سرگرم عمل نہ ہوا تھا۔ جس نے جمالیاتی آزادی تو حاصل کر لی تھی مگر اخلاقی آزادی حاصل نہیں کر سکا تھا۔ یہ عالم، نتیجے سے ضرور بچ نکلا تھا لیکن اب تک اپنی کوئی مخصوص شکل و صورت نہیں بنا سکا تھا۔ یہ انسانی قوتوں کا غالباً بحیثیت مجموعی احاطہ کرتا تھا اور ان کو ایک قسم کے نفیس کھیل کی تربیت و مشق کراتا تھا۔

کیا ہم بھی ایسے دور میں زندہ ہیں جو شاعری سے وہی مدد چاہتا ہے جو شلر اور شیلی نے

اپنے اپنے زمانے میں اس سے مانگی تھی؟ میں سمجھتا ہوں کہ وہ سب جو یہ سوال سنیں گے، ایک زبان ہو کر کہیں گے کہ ''ہاں''۔

یہ حقیقت ہے کہ کوئی دن نہیں گزرتا، جب ہم یہ ہمہ گیر شکایت نہیں سنتے کہ ہماری دنیا سے اعلیٰ مقاصد غائب ہو گئے ہیں۔ ہماری زندگی کا مقصد محض دوست کے لیے لڑ کر فتح حاصل کرنا اور محض لطفِ جسمانی حاصل کرنا رہ گیا ہے۔ وہ چیز جو ہمارے جذبات کو ابھارتی اور ہماری تعریف کی مستحق ٹھہرتی ہے جسمانی قوت کی اندھا دھند نمائش ہے۔ ہماری تمام کوشش اس زبردست کشمکش پر مرکوز ہو کر رہ گئی ہے کہ دوسری قوموں اور طبقوں سے ہم کیسے سبقت لے جائیں؟ وہ عظیم اور مقدس ناصحانہ الفاظ، جو زمانۂ ماضی میں ہمارے دلوں کو گرما دیتے تھے، یا تو محض مضحکہ خیز بن کر رہ گئے ہیں یا اس نسل کے لیے بے معنی ہو کر رہ گئے ہیں جو یہ بھی نہیں جانتی کہ ان سے کیا کام لیا جائے؟ یہ نسل ان الفاظ کی قوت اور سحر انگیزی کو سمجھنے سے بھی قاصر ہے۔ وہ یہ الفاظ تھے جو ان کے اسلاف پر جادو کا اثر کرتے تھے۔ وہ خواب، وہ ولولے، وہ نامرادیاں، جن کو ہمارے شاعروں نے عظیم عاشقوں اور عظیم شہریوں سے وابستہ کیا ہے، اب معمولی ہو گئے ہیں۔ سائنس ہمارے اندر اس وقت دلچسپی پیدا کرتی ہے جب وہ ''پیداوار'' کے نئے ذرائع کو سامنے لاتی ہے۔ فلسفہ اس وقت ہمیں دلچسپ معلوم ہوتا ہے جب وہ سوفسطائی فارمولوں اور شرمناک جھوٹ سے خود کو آراستہ کر کے مخصوص طبقوں، حکومتوں اور قوموں کے مفادات کا ترجمان بن جاتا ہے۔ فن صرف اس وقت دلچسپ معلوم ہوتا ہے جب وہ اسٹیج کو سجا کر، بے ربط امیجری دے کر یا پھرنئی اور عجیب و غریب سنسنی خیزیوں کے جھوٹے وعدے کر کے ہمارے ذہنی و روحانی خلا کو پُر کرتا ہے۔ روز بروز قدیم مذہب کی وہ اہمیت و وقعت بھی کم ہوتی جا رہی ہے جو ایک عملی ادارہ کی حیثیت سے اسے اب بھی حاصل ہے۔ وہ اب دنیوی طاقتوں سے سمجھوتا کرتا جا رہا ہے اور اپنی ان خدمات کے صلے میں رشوت لے رہا ہے یا مادی و مالی فوائد حاصل کر رہا ہے۔ روحانی ادارے کی حیثیت سے وہ ایسے لوگوں کی پناہ گاہ بن گیا ہے جو کاہلی یا فریب کی وجہ سے اپنی ذمہ داری پر سوچنے اور عمل کرنے سے معذور ہو گئے ہیں۔ ہماری تہذیب تکنیکی لحاظ سے کامل اور روحانی اعتبار سے وحشی ہے۔ وہ دولت کی خواہاں اور نیکی سے غافل ہے۔ وہ ہر اس چیز کی طرف سے بے حس ہے جو ضمیر انسانی کو جھنجھوڑتا ہے۔ اس کی تمام قوتیں یا تو خود غرضانہ جابریت پر صرف ہو رہی ہیں یا پھر وہ اپنے دفاع میں لگی ہوئی ہیں۔ یہ وہ کثیف فضا ہے جس میں ہمارا دم گھٹ رہا ہے۔ جو دل کی آزادی کو گھونٹ رہی ہے۔ ہر نازک ادراک اور ذہن کی ذکاوت کو

کچل رہی ہے۔ لیکن اگر شاعری کی تازہ بارش اس پر ہو جائے تو وہ کیسا تفنن، کیسی وسیع ہوا اور کیسی عظیم روح کو پیدا کرے گی! اس وقت ہم پھر دائمی انسانی ڈرامے کا شعور پیدا کر سکیں گے اور بنی نوع انسان کی المناکیوں اور عظمتوں کو پھر سے سمجھ سکیں گے۔ پھر ہم اشیاء کو ان کے صحیح تناسب، رشتوں اور تناظر و آہنگ کے ساتھ دیکھ سکیں گے۔ پھر ہم محبت سے محبت کر سکیں گے۔ پھر ہم گھٹیا، پست، ذلیل و عامیانہ چیزوں سے نفرت کر سکیں گے۔ ہمارے دل امید و خوشی سے دوبارہ کھل جائیں گے۔ ہم انسانی غموں کا احساس کر سکیں گے اور آنسوؤں سے تسکین حاصل کر سکیں گے۔ پھر کھلے دل سے تزکیۂ نفس کرنے والی ہنسی ہمارے ہونٹوں پر پھیل سکے گی۔ ایسی ہنسی جو اس دنیا میں، جس کا چہرہ طعن و طنز سے، عیارانہ جھوٹ سے اور شرمناک عریانی سے مسخ ہو گیا ہے، شاذ و نادر ہی سننے میں آتی ہے۔

خارجی نقطۂ نظر سے یہ دیکھنا آسان ہے کہ جدید دنیا کی اس تصویر میں کتنا مبالغہ اور کتنا فریب ہے۔ ان لوگوں کی شکایتوں کا راگ الاپ کر، جو اس حالتِ زار پر روتے ہیں، ہم نے کوئی تاریخی بات نہیں کہی ہے۔ یہ دراصل وہ تصویر ہے جو ہمارے ہم عصر اس ارتقاء کی پیش کرتے ہیں جس میں وہ خود ایک اداکار کی حیثیت سے شامل ہیں اور جسے انہوں نے اپنی ذات میں محسوس کیا ہے۔ اسی لیے جب وہ قدیم و جدید کا، ضروری نقصانات و تضاد کا اور جدت و اختراع کا محاسبہ کرتے ہیں تو اس کشمکش کے دوران، جو انہیں پریشان کر رہی ہے، احتجاج، مخالفت اور بغاوت کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ چونکہ اسی مخالفانہ تنقید سے وہ اپنی تصویر بناتے ہیں اس لیے ایک خوفزدہ دشمن کی یک طرفہ تصویر سامنے آتی ہے جس میں ان زخموں کے نشان نظر آتے ہیں جو اس نے اٹھائے ہیں یا پھر جن کا اسے خوف ہے۔ اس سارے طریقِ عمل کی صحیح تصویر پیش کرنے کے لیے اس میں انہیں خود کو بھی شامل کرنا ہوگا اور اپنی طرح کے اور بہت سے لوگوں کو بھی جو اس طریق عمل کے خلاف صف آرا ہیں اور ساتھ ساتھ اُن خاموش، بے نام اور ایماندار لوگوں کو بھی، جن کی حیثیت معاشرے میں اس تار و پود کی ہے جو انسانی معاشرے کو متحد و قائم کیے ہوئے ہے۔ لیکن ہوتا یہ ہے کہ جذبات کی کشمکش اور شدت میں وہ نہ صرف خود کو بلکہ ان لوگوں کو بھی فراموش کر دیتے ہیں۔ ان کے تخیل کو سارا میدان فاتح اور روندتے ہوئے دشمن سے معمور نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دور میں بالکل ایک ہی طرح کی شکایتیں سنائی دیتی ہیں اور ایک ہی طرح کی تاریک تصویر پیش کی جاتی ہے۔ مہذب اور مفکر کے لیے یہی چیز بسا اوقات ہدفِ طنز و ملامت بن جاتی ہے۔ لیکن یہ بات تسلیم کرتے ہوئے کہ ہر دور کے، مشترکہ امور کے علاوہ، اپنی مخصوص مشکلات اور اپنے مخصوص مسائل بھی ہوتے ہیں۔ اگر لڑنے

والے کے خوف سے نکلی ہوئی قنوطی تصویر کو تاریخی حقیقت ماننا غلط ہے تو یہ بھی حماقت ہے کہ ہر دور کے مخصوص خدو خال اور کردار کو یکسر نظر انداز کر دیا جائے۔ ٹھنڈے دل اور احتیاط سے غور کرنے پر ہمیں دو باتیں ماننی پڑیں گی۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ انیسویں اور ابتدائی بیسویں صدی عیسوی کے دوران ذرائع پیداوار اور مزدوری میں کفایت کے عمل نے عام کردار پر گہرا اثر چھوڑا ہے اور انسانی تجربے کے ان دوسرے عناصر کو، جو اس کے غلبے کے خلاف جدوجہد کر رہے تھے، پس پشت ڈال دیا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ عالمی جنگ نے، لاکھوں نوجوان انسانوں کو موت کے گھاٹ اتار کر، لاکھوں انسانوں کے سلسلۂ تعلیم کو ختم کر کے، کلچر کی روایت کو توڑ کر اور نئے طبقوں کو اُبھار کر، جو روایت سے یا تو قطعی ناواقف ہیں یا پھر اس سے نفرت کرتے ہیں، ہماری اعلیٰ روحانی قوتوں کی قوتِ مدافعت کو مزید کمزور کر دیا ہے۔ ان سب باتوں سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ اگر اس بھونڈے اور وحشی پن کو جدید معاشرے کی واحد امتیازی صفت نہ بھی مانا جائے، تو بھی بڑی حد تک یہ بات صحیح ہے۔ اور اس بات کے پیش نظر، دنیا کے نجات دہندہ کی حیثیت سے شاعری کا جواز اس دور میں پھر سے پیدا ہو جاتا ہے۔

لیکن سوال یہ ہے کہ شاعری سے اپیل کر کے دراصل ہم چاہتے کیا ہیں؟ ہم شاعری سے کیا کیا توقعات وابستہ کرتے ہیں اور شاعری ہمیں اصل میں کیا دے سکتی ہے؟ شاعری کی ماہیت اور انفرادی اور سماجی زندگی میں شاعری کے منصب کے بارے میں شیلی اور شلر دونوں کے خیالات بہت واضح تھے۔ وہ دونوں اس بات پر یقین رکھتے تھے کہ جمالیاتی عمل ایک غیر جانبدارانہ مزاج رکھتا ہے جس کی شلر نے یہ تعریف کی ہے کہ وہ کسی مخصوص مقصد سے آزاد ہوتا ہے اور اسی ''بے عملیت'' کی وجہ سے روحانی طور پر موثر بھی ہوتا ہے۔ شیلی فن کو اخلاقی مقاصد سے الگ رکھنے کا درس دیتا ہے لیکن ساتھ ساتھ اس کا اعتراف کرتا ہے کہ فن میں یہ قوت موجود ہوتی ہے کہ وہ ذہن انسانی کو پست خواہشات سے پاک کر دے، ہم میں محبت اور ہر اُس جذبہ کو بیدار کر دے جو خیر و نیکی کی طرف لے جاتا ہے۔ ہمارے ذہن کو اس طرح وسیع کر دے کہ ''خیال'' کی ہزاروں ناقابلِ فہم شکلیں اس کے لیے قابلِ قبول ہو جائیں۔ اس کے علاوہ شیلی صداقت کی دوبارہ دریافت کے اس عمل کو بھی سمجھتا ہے جو شاعری کے زیرِ اثر اس وقت ظہور میں آتی ہے جب ذہن کا الجبرا اسے رسمی بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ شیلی کہتا ہے کہ ''شاعری ہمارے باطن کی نظر کے سامنے سے وہ پردہ اٹھا دیتی ہے جو ہمارے وجود کے عجائب کو ہم سے چھپائے رکھتا ہے'' لیکن شیلی اور شلر دونوں بحث کے دوران اپنے

استدلال کو پھیلاتے وقت شاعری سے وہ کچھ وابستہ کردیتے ہیں، جو دراصل اس سے وابستہ نہیں ہے اور اس طرح وہ شاعری کی حقیقی اور سادہ فطرت کو بھول جاتے ہیں یا پھر اس کے سپرد وہ کام کردیتے ہیں جو اس کے لیے مناسب نہیں ہے۔ دونوں میں سے ایک میں بھی استدلال کا سائنسی پھیلاؤ ان کے اولین اور بنیادی خیال کے مطابق نہیں ہے۔

اصل میں شیلی اس روحانی سرگرمی کی لاانتہا قدر و قیمت کے خیال سے بہک گیا اور شاعرانہ سرگرمی کو تمام دوسری سرگرمیوں پر فوقیت دے دی اور اسے ہر انسانی کارنامے کا محرکِ اول اور ہر تہذیب کا مخرج قرار دے دیا۔ اس کے لیے شعرا دنیا کے وہ قانون ساز ہیں جن کو تسلیم نہیں کیا گیا ہے۔ وہ ''حقیقی شاہزادے'' جن کی مخالفت ''جھوٹے شاہزادے'' طاقت کے استعمال سے کرتے ہیں۔ شاعر نہ صرف زبان اور موسیقی کے خالق ہیں بلکہ رقص، فنِ تعمیر، بت سازی اور مصوری کے بھی خالق ہیں۔ وہ قانون کی تشکیل کرتے ہیں۔ مدنی معاشرہ کے بانی مبانی ہیں۔ فنونِ زندگی کے موجد ہیں اور وہ معلم ہیں، جو سچائی اور حسن کو ایک دوسرے سے قریب کردیتے ہیں۔ اور جو غیب کی ان باتوں کا جزوی ادراک پیدا کرتے ہیں جسے مذہب کہا جاتا ہے۔ شاعری فی الحقیقت آسمانی چیز ہے۔ یہ بیک وقت علم کا مرکز بھی ہے اور دائرہ بھی۔ یہ تمام سائنس کا احاطہ کرتی ہے اور تمام سائنس کو اسی سے وابستہ ہونا چاہئے۔ یہ ضرور ہے کہ ایسے فلسفیوں کے اقدام کے بغیر جیسے لاک، ہیوم، گبن، والٹیئر، روسو وغیرہ ہیں، جنہوں نے جہالت اور تاریکی کو دور کیا اور ظالموں کی زنجیروں کو توڑا، سو دو سو سال تک ایسی ہی حماقت کی باتیں ہوتی رہیں اور بہت سے بے دین اسی طرح جلائے جاتے رہے۔ لیکن اگر دانتے، پیٹرارک، بکیچو، شیکسپیئر اور ملٹن نہ ہوتے۔ اگر ریفیل اور مائکل انجیلو پیدا نہ ہوئے ہوتے اگر یونانی ادب کے مطالعے کا احیاء نہ ہوا ہوتا تو ذہنِ انسانی مادی سائنس کی ایجاد کی طرف بھی نہ آتا اور تحلیلی اندازِ استدلال معاشرے کی غلطیوں کے تجزیے کی طرف بھی رجوع نہ ہوتا۔ یورپ کے دورِ تاریک اس لیے تاریک دور ہیں کہ اس میں شاعرانہ اصول زوال پذیر ہو چکا تھا اور اسی لحاظ سے ظلم و استبداد اور توہم پرستی فروغ پا گئے تھے۔ شاعری وہ نہیں ہے جس کے محدود معنی یہ ہیں کہ: وہ کچھ جو الفاظ اور نظم میں ادا کیا جائے۔ روم کی حقیقی شاعری اس کے اداروں اور شاندار تاریخ کے کارناموں سے پیدا ہوئی۔ شاعری فلسفہ ہے اور فلسفہ شاعری ہے۔ افلاطون اور بیکن بڑے شاعر ہیں۔ شیکسپیئر، دانتے اور ملٹن بڑے فلسفی ہیں۔

ایسے بیانات میں بلاشبہ سچائی کا عنصر موجود ہے یعنی یہ کہ شاعری، انسانی روح کی دائمی

صفت ہونے کی وجہ سے ہر فرد میں، ہر کارنامے میں اور ہماری زندگی کے ہر عمل میں، دریافت کی جاسکتی ہے۔ ان لوگوں کی غلطی یہ ہے کہ وہ یہ بھول گئے کہ علم زندگی کی دوسری شاخیں بھی (مثلاً منطقی خیال، قوتِ ارادی، اخلاق) شاعری کی طرح ہر آدمی اور ہر عمل میں اپنا مقام رکھتی ہیں۔ تنقید کے ذریعے منطقی خیال، قوتِ ارادی اور اخلاق کو بھی اسی طرح اولیت کا درجہ دیا جاسکتا ہے جس طرح شیلی نے شاعری کو دیا ہے۔ شاعری کو اگر ساری دنیا پر پھیلا دیا جائے تو وہ اپنا مخصوص اور ممتاز کردار کھو دیتی ہے اور اس طرح اس کی مخصوص طاقت اور اثر پذیری بھی متاثر ہوتی ہے۔ فی الحقیقت ہم یہ بھی دعویٰ نہیں کرسکتے کہ شاعری کا یہ مخصوص و ممتاز کردار شیلی کی تعریفِ شاعری میں سامنے آجاتا ہے جس کی صدا بار بار ہمارے کانوں میں گونجتی رہی ہے یعنی ''بہترین اور مسرورترین ذہنوں کے بہترین اور مسرورترین لمحوں کا ریکارڈ''۔ درحقیقت یہ ایک شاعرانہ یا تخیلی اندازِ بیان ہے اور اسے شاعری کی مکمل یا فنی تعریف نہیں کہا جاسکتا۔ شیلی کا سارا مقالہ عقلی و تنقیدی سے زیادہ شاعرانہ ہے۔

شلر اپنے طور پر شاعری سے اور عام طور پر جمالیاتی تعلیم سے یہ مطالبہ کرتا ہے کہ وہ ذہن انسانی کے ارتقاء کے مسئلے کا حل اس طرح پیش کرے کہ انسان کو تشدد سے آزادی دلائے اور حیات و جذبات کی سطح سے اسے عقل کی سطح پر لے جائے۔ یہی وہ مسئلہ تھا جسے اٹھارویں صدی نے اپنے طور پر عقل کے ذریعے، روشن خیالی حاصل کرنے کے عقیدے سے، حل کیا تھا۔ عقل کے سامنے ساری غلطیاں غائب ہوتی معلوم ہوتی تھیں۔ عقل کے زیرِ اثر مذہبی اور دنیوی ہتھیار پادریوں اور جابروں کے ہاتھ سے گر جاتے تھے اور انسان کی فطری نیکی اپنی مکمل فتح کا جشن مناتی تھی۔ یہ وہی مسئلہ تھا جو ''کانٹ'' نے اپنے تصورِ ''توحید'' (Absolute) کے ذریعے پیش کیا، جس سے ایک ایسا ناقابلِ شکست اخلاقی قانون پیدا ہوتا ہے جو اپنی بے خوفی اور شجاعت سے خود ہی تمام جذبات کو خارج کردیتا ہے۔ شلر معجزۂ عقل پر عقیدہ نہیں رکھتا تھا۔ وہ کانٹ کے بتائے ہوئے اس اصول کو، کہ ''احساس'' اور ''اخلاق'' اور ''ہیجان'' اور ''فرض'' ایک دوسرے کے مخالف ہیں، تسلیم نہیں کرتا تھا اور نہ وہ اس بات کو مانتا تھا کہ اخلاق احساس کو دبا سکتا ہے یا اس کا انسداد کرسکتا ہے۔ اس کے لیے قدیم مسئلہ نئے لباس میں ظاہر ہوا تھا۔ اس کے اپنے دور کے سیاسی مسئلے کی صورت میں۔ نئے اور پرانے کے درمیان، حقیقی اور عینی کے درمیان سمجھوتا کرانے والے کی تلاش میں۔ وہ جیکوبنس اور رجعت پسندوں دونوں کے حل سے غیر مطمئن تھا۔ اس کے لیے دونوں تباہ کن تھے۔ وہ ایک ایسی حقیقی اور ٹھوس ترقی کا خواہاں تھا جو عقل اور آزادی کی طرف لے جائے۔ لیکن دو عالموں کے درمیان ایک

تیسرا عالم فرض کر کے وہ کانٹ کے مسئلے کو، جو درحقیقت جدلیاتی اور مابعدالطبیعیاتی مسئلہ تھا، نفسیاتی سطح پر سمجھنے کی کوشش کر رہا تھا۔ کیونکہ حقیقت یہ نہیں ہے کہ پہلے قدرتی یا حسی عالم آتا ہے اور اس کے بعد آزادی یا عقل کا عالم آتا ہے اور نہ یہ بات درست ہے کہ ان دونوں کے درمیان ایک جمالیاتی عالم آتا ہے۔ بلکہ ہوتا یہ ہے کہ ایک لمحے سے دوسرے لمحے میں نہ رکنے والی تبدیلی ہوتی رہتی ہے جو احساس سے عقل کی طرف، بے ترتیب ہیجان سے اخلاقی آزادی کی طرف لے جاتی رہتی ہے۔ اس قسم کی تبدیلی میں شاعری کے لیے کوئی جگہ نہیں ہوتی سوائے ان معنی میں، جس کی پہلے وضاحت کی جا چکی ہے، کہ شاعری ہر شے پر اسی طرح حاوی ہو جاتی ہے جیسے تمام چیزوں پر حاوی آ جانے والی روح کا اتحاد سب پر حاوی آ جاتا ہے۔ اس طرح وہ منطقی مسئلہ جو شلر کے ذہن میں تھا ترقی یا ارتقاء کی فطرت کے مسئلے میں تبدیل ہو گیا تھا اور اس کا سیاسی مسئلہ یہ رہ گیا تھا کہ وہ حقیقی چیز اور عینی چیز میں ربط تلاش کرے اور قدیم میں جدید کی بنیاد دریافت کرے۔ اسی لیے وہ قدیم اور حقیقی کا احترام کرتا تھا اور اس پر تنقید بھی کرتا تھا۔ اسے قائم بھی رکھتا تھا اور اسے ترک بھی کرتا تھا تاکہ وہ اس عمل سے ایک نئی اور عینی چیز حاصل کر لے۔ اسی قسم کا ایک حل انیسویں صدی کی تاریخی ذہن رکھنے والی آزاد پالیسی سے بھی حاصل ہوا تھا جس کے پیغمبروں میں شلر اور اس کی جمالیاتی تعلیم کے نظریے کو بھی شامل کرنا چاہئے۔ لیکن شاعری اور فن کا دائرہ سیاسی اصول کے مقابلے میں زیادہ وسیع بھی ہے اور زیادہ تنگ بھی یا یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ جمالیاتی مسئلہ علم کی مختلف شاخ سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ تعلیم، جس کا خواب شلر نے دیکھا تھا اور جس کے ذریعے وہ انسانوں کی ساری مختلف صلاحیتوں کو ہم آہنگ کر دینا چاہتا تھا اور انسان کو ایسی تعلیم دینا چاہتا تھا کہ وہ زندگی کے کسی ایک مخصوص راستے یا مقصد پر نہ رکے، اس تعلیم کو بھی، ظاہر ہے کہ خالص شاعری یا جمالیاتی تعلیم نہیں کہا جا سکتا۔ بلکہ دراصل یہ تو عام تعلیم اور عام کلچر کی بات ہے جسے نہ تو پورے طور پر ذہنی یا عقلی کہا جا سکتا ہے اور نہ پورے طور پر فن کارانہ اور تخیلی کہا جا سکتا ہے۔ اس میں عقل اور تخیل، قوت ارادی اور ضمیر، سب میں بیک وقت ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے۔

ان دو عظیم ذہنوں کے تصورِ شاعری کے اختلافات کا جائزہ لینے کے بعد، جن میں شاعرانہ جوہر غیر معمولی تھے، اگر ہم خود اس تصور کی تعریف کرنے کی کوشش کریں تو یہ کوشش پہلی دفعہ نہیں کی جا رہی ہوگی۔ شاعری کا تصور، دوسرے بنیادی تصورات کی طرح، کوئی تلاش کرنے کی چیز نہیں ہے کیونکہ وہ انسان کے ذہن میں اُس وقت سے موجود ہے جب اس کی روح نے پہلی بار

شاعری کی یعنی روزِ اَلست سے۔ لیکن یہ بات بھی مفید ہوتی ہے کہ افراتفری اور غلطیوں کے مقابلے میں، شاعری کے تصور کا وقتاً فوقتاً پھر سے جائزہ لیا جاتا رہے۔ ہماری بحث کا موضوع وہ طریقہ ہے جس سے شاعری انسان کی اعلیٰ فطرت کو، اس کی پست فطرت کے مقابلے میں اور اخلاق کو مصلحت کے مقابلے میں، محفوظ رکھنے یا تازہ دم کرنے میں مدد کر سکے۔ اور چونکہ وہ راستہ، جو شلر اور شیلی نے دکھایا ہے، ناممکن نظر آتا ہے یا ان کے بیانات مبہم اور بے ربط ہیں اس لیے ہمیں شاعری کے صحیح تصور کو پھر سے بیان کرنا ہوگا۔ نہ صرف ان کے جمالیاتی نظریات کی تصحیح کے لیے بلکہ ان مروجہ نظریات کا مقابلہ کرنے کے لیے بھی، جو شاعری کے تصور کو مختلف تصورات سے مبہم و پراگندہ کر رہے ہیں۔

یہ یقیناً غیر ضروری بات ہے کہ آج ''خطیبانہ'' شاعری کو ہدفِ ملامت بنایا جائے۔ کیونکہ ڈیڑھ صدی سے زیادہ عرصے سے فلسفۂ فن، جمالیات کے ماہر اور نقاد حضرات اسے رد کر رہے ہیں۔ خطیبانہ شاعری کو وہ ان سنجیدہ نظموں میں بھی رد کر چکے ہیں جو سیاسی، اخلاقی اور مذہبی اچھائی کی تعلیم دیتی ہیں اور ایسی نظموں میں بھی، جو فلسفہ و سائنس کے عظیم حقائق کو پیش کرتی ہیں۔ اور ساتھ ساتھ ان ہلکی پھلکی نظموں میں بھی جو طنز و ہجو، قصیدہ اور وقتی شاعری کی صورت میں سامنے آتی ہیں۔ ایسی چیزوں کی اپنی افادیت ہے مگر ارسطو کی ہدایت و تنبیہ کے باوجود انہیں اس لیے شاعری کے ذیل میں لایا جاتا ہے کہ وہ نظم میں لکھی گئی ہیں۔ لیکن تنقید اس قسم کی شاعری اور حقیقی شاعری میں فرق کرتی ہے یہاں تک کہ وہ ایک ہی نظم کے شاعرانہ اور خطیبانہ حصوں میں بھی امتیاز کرتی ہے اور خطیبانہ حصوں کو اپنی بحث سے خارج کر دیتی ہے۔ یہی جمالیاتی رجحان مختلف طریقوں پر مصوری اور صوری فنون میں بھی نمایاں ہے جہاں ''ادب'' جو مصلحانہ اور خطیبانہ ہوتا ہے اور ''مصوری'' کے درمیان بھی جو شاعرانہ عنصر رکھتی ہے، امتیاز کیا جاتا ہے۔ جہاں ''وضاحتی'' اور ''آرائشی'' اقدار اور اسی قسم کی دوسری اقدار کے درمیان بھی فرق کیا جاتا ہے۔ اٹلی میں کم از کم یہی رجحان موسیقی کی تنقید میں بھی نمایاں ہو رہا ہے۔ آج کل جمالیاتی مطالعے کا خاص مرکز بھی شاعری ہی ہے۔ وہ شاعری جو شاعری کے سوا کچھ نہیں ہے اور جسے ''خالص شاعری'' کے نام سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔

خطابت ''خالص'' شاعری کی ضد ہے اور بدقسمتی سے خالص شاعری کے تصور میں ایک اور تصور بھی مل گیا ہے جو اس کا مخالف اور اس کو خراب کرنے والا ہے اور جس کو شاعری کا ایک ایسا

تصور کہنا چاہئے جو ''غیر خالص'' ہے کیونکہ وہ قابلِ اعتراض سنسنی خیزی سے معمور ہے۔ غلط فہمی سے بچنے کے لیے یہ بہتر ہوگا کہ اس شاعری کو جو یعنی شاعری کہی جاتی ہے ''پراسرار عیاشانہ'' شاعری (Mystical- Voluptuous) کا نام دیا جائے کیونکہ اس کی واضح پہچان یہ ہے کہ وہ ''حسیاتی'' (Sensua) تسکین کو لفاظانہ اور بے جا جذبات سے متحد کرتی ہے گویا کہ اس حسیت (Sensuality) میں ہم کائنات کے سربستہ راز کو تلاش کر لیتے ہیں اور ہمیں ایک قسم کا پُرمسرت، روحانی وجد حاصل ہو جاتا ہے۔ شاعری اور فنون کا یہ نصب العین مختلف طریقوں سے ایک دوسرے سے مربوط ہے اور جسے ہم تخریب یا زوال (Decadence) کے لفظ سے موسوم کرتے ہیں اور جس کی خاص شناخت یہ ہے کہ وہ مواد کو ہیئت سے، حواسی یا جسی (Sensuous) کو عینی سے، مسرت کو اخلاق سے خلط ملط کر دیتا ہے۔ یہاں تک کہ اول الذکر کو آخر الذکر کی طرح بنا کر قابلِ احترام ٹھہرایا جاتا ہے اور جادوگرنیوں کی ضیافت ترتیب دی جاتی ہے، جہاں شیطان تخت پر جلوہ افروز ہوتا ہے اور لوگ اس کی پوجا کر رہے ہوتے ہیں۔

خالص شاعری کا ایسا غیر خالص تصور شاعری سے الفاظ کے تمام معنی کو الگ کر دیتا ہے یا الگ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور محض آواز پر توجہ دیتا ہے۔ مگر جن لوگوں نے تمام معنی کو خارج کر دیا ہے قدرتی طور پر ''عدم وجود'' کی تاریکی میں زندگی بسر نہیں کر سکتے۔ انہیں محض اعصابی گدگدی سے ایک مفہوم ان الفاظ میں سے نکالنا پڑتا ہے جس سے کوئی واضح تصویر تو سامنے نہیں آتی بلکہ لاتعداد تصورات و خیالات کا امکان سامنے آتا ہے۔ یہ امکان ہر قاری کے لیے مختلف ہوتے ہیں اور لمحہ بہ لمحہ بدلتے رہتے ہیں اور ان میں ایک کمزور سا تعلق ہوتا ہے جو قرب، تضاد اور نام نہاد تناسب خیال کے دھاگوں سے جڑے ہوتے ہیں۔

ہمارا ارادہ ان شاعروں پر حملہ کرنے کا نہیں ہے جو ایسے اصولوں کے دعویدار ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ شاعرانہ نظریات اور شاعرانہ تخلیق میں کوئی اتفاقی رشتہ نہیں ہے۔ شاعرانہ فطرت رکھنے والے ایسے شاعر بھی ہیں جو ایسے یا اس سے بھی خراب اصول پیش کرنے کے باوجود، خوبصورت تخلیقات پیش کرتے ہیں۔ برخلاف اس کے بہترین نظریات رکھنے والے اور شاعرانہ فطرت نہ رکھنے والے لوگ بھی موجود ہیں جو ایسی بے اثر اور بے مزہ چیزیں لکھتے ہیں، جنہیں کوئی نہیں پڑھتا۔ رہی یہ بات کہ ہمارے جدید میولیس، بیولیس اور سفینس عام طور پر ''خالص شاعری'' کے جھنڈے تلے جمع ہیں تو اس سلسلے میں مجھے یہ کہنا ہے کہ ''خالص شاعری'' شاعری کا جدید فیشن ہے

اور عام ذہن ہمیشہ فیشن پر چلنے کو ترجیح دیتا ہے۔ مگر فی الوقت چونکہ ہمیں صرف نظریہ ہی سے سروکار ہے اس لیے ہم اپنی بحث کو اسی تک محدود رکھیں گے۔ یہاں یہ بات اہمیت رکھتی ہے کہ اگر ہم نظریے کی حیثیت سے خالص شاعری کے تصور کو صحیح مان لیں تو یہ تصور شاعر کے تصور ہی کو ختم اور ہمارے مسئلے کو برباد کردے گا۔ عملی تنقید کے اصول کی حیثیت سے اس کی بہت کم یا کچھ بھی اہمیت نہیں ہے۔ اب تک کسی کو یہ بھی توفیق نہیں ہوئی کہ اس نظریے کا اطلاق شاعری کی تاریخ پر کرتا۔ قدیم شاعری اس نظریے کے تقاضے کو پورا نہیں کرتی اور یہ عظیم ترین شاعروں میں جیسے ہومر، سوفوکلیز، دانتے اور شیکسپیئر ہیں، سب سے کم نظر آتا ہے بلکہ ان کی شاعری اس نظریے کی پول کھول دیتی ہے۔ اس طرح اس مدرسے کے نام نہاد نقاد یا تو تمام قدیم فن کو نظر انداز کردیتے ہیں گویا قدیم فن کسی مخصوص قانون کے مطابق مطعون ہوگیا ہے اور جسے نظر انداز ہی کیا جانا چاہئے۔ یا پھر وہ یہ رائے دیتے ہیں کہ سارے قدیم شاعر بدنصیب تھے کیونکہ تصنیف کرتے وقت وہ الہام کے اس شرارے کو کھو بیٹھتے ہیں جو ان کی نظموں میں کہیں کہیں نظر آتا ہے۔ عملی تنقید میں یہ نظریہ، اپنے بھائی فن کاروں کو تسکین اور عزت بخشنے کے علاوہ، بہت کم استعمال کیا گیا ہے۔ یہ لوگ آپس میں ایک دوسرے کی تعریف اور مدح میں لگے رہتے ہیں حالانکہ اس وقت تعریف کے بجائے ہنسنا زیادہ مناسب ہوتا۔ عام طور پر اس تنقید کو مستقبل کی تنقید اور مستقبل کے فن کے روپ میں پیش کیا جاتا ہے جو محض دکھاوے کی بات معلوم ہوتی ہے۔

یہ نظریہ اگر صحیح ہوتا تو شاعری عیاشانہ سنسنی خیزی کے سوا کچھ نہ رہتی۔ روح کی زندگی پر اس کا کوئی اثر نہ ہوتا۔ وہ خیال اور قوتِ ارادی سے کچھ حاصل نہ کرسکتی اور نہ روح کا ہم آہنگ اتحاد قائم کرسکتی۔ اپنی بہترین حالت میں وہ اس قسم کی لطف اندوزیوں سے تعلق رکھتی جو جسمانی ضروریات کو پورا کرتی ہیں جیسے شراب، تمباکو، مقویات اور ادویات باہ وغیرہ۔ ہم اس امکان کو بھی خارج نہیں کرسکتے کہ لفظی وصوتی دواؤں کے بنانے والے اپنی مصنوعات پر خالص نظموں کا لیبل لگا کر یہ کہتے ہیں کہ ان کی یہ جسمانی لذت پرستی بناوٹی نہیں بلکہ حقیقی ہے۔ ایسے لوگوں کو دیوانہ، پاگل اور خبطی ہی کہا جاسکتا ہے۔

خالص شاعری اس اصطلاح کے خالص معنی میں یقیناً ''آوازوں'' کا نام نہیں ہے اور یقیناً یہ ایسی آوازیں بھی نہیں ہیں جو نثر کی آوازوں کی طرح منطقی معنی رکھتی ہیں۔ ان سے نہ تو کوئی تصور، کوئی فیصلہ، کوئی نتیجہ سامنے آتا ہے اور نہ کسی خاص واقعہ کی داستان سامنے آتی ہے۔ جب ہم

یہ کہتے ہیں کہ وہ کوئی منطقی معنی نہیں رکھتیں تو اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ ان میں، بغیر روح کی، محض طبعی آواز ہوتی ہے۔ ایسی مجسم روح جو اپنے جسم سے مختلف نہیں ہوتی۔ شاعری میں سچائی کی روح کو، نثر میں سچائی کی روح سے ممتاز کرنے کے لیے، جمالیاتی سائنس نے ''وجدان'' کا لفظ مستعار لیا ہے۔ شاعرانہ وجدان اور شاعرانہ اظہار ایک ساتھ پیدا ہوتے ہیں۔ اس لفظ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاعرانہ وجدان کو منطقی الفاظ میں ادا نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ایک لامحدود چیز ہے جس کا ہمسر اُس راگ کے سوا کوئی دوسرا نہیں ہے جس کے ذریعے وہ ادا کی گئی ہے۔ جسے گایا تو جا سکتا ہے لیکن نثر میں ادا نہیں کیا جا سکتا۔ یہ سمجھنا مشکل ہے کہ لوگوں کا کیا مطلب ہوتا ہے جب وہ اپنی اس خواہش کے ماتحت کہ شاعری محض آواز اور آواز کے سوا کچھ نہ ہو، یہ کہتے ہیں کہ شاعری محض ''موسیقی'' ہے یا اسے محض موسیقی ہی ہونا چاہیے۔ گویا وہ یہ سمجھتے ہیں کہ موسیقی محض آواز کا نام ہے اور اس کی اپنی کوئی روح نہیں ہوتی جس کی بنا پر ہم یہ کہہ سکیں کہ موسیقی کو شاعری ہونا چاہیے۔ یہ کہنا ایک فریب ہے کہ ایک نظم ہمیں آوازوں سے متاثر کرتی ہے اور یہ آوازیں ہمارے کانوں کو وجد میں لے آتی ہیں۔ دراصل جس چیز کو وہ وجد میں لاتی ہے وہ قوتِ تخیل ہے اور قوت تخیل ہمارے جذبے کو وجد میں لے آتا ہے

ہم جب اس قسم کی غلطیوں پر بحث کر رہے ہیں تو مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجیے کہ ہمیں فن کاروں کی ایسی غلطیوں کی طرف دھیان نہیں دینا چاہیے جب وہ اپنے فن کارانہ مقاصد اور طریقوں کے بارے میں بات کرتے ہیں یا اپنے الہامی تجربے کو ان طبعی نشانیوں کی مدد سے بیان کرتے ہیں جو نظم لکھنے سے پہلے یا لکھتے وقت یا لکھنے کے بعد ظاہر ہوئی ہیں۔ ایسے بیانات یقیناً زیادہ وزنی نہیں ہوتے اور انہیں فلسفیانہ اور سائنسی نقطۂ نظر سے ٹھوس نہیں کہا جا سکتا۔ بہت زمانہ ہوا کہ ایک ایسے شخص نے جس میں بے حد شاعرانہ صلاحیتیں تھیں مجھ سے کہا کہ شاعری اس پر ہمیشہ شدید پیٹ کے درد کی طرح اترتی ہے اور جب وہ اس کا اظہار کرتا ہے تو اس کے چہرے سے درد اور قے کے آثار نمایاں ہوتے ہیں ایک اور لیکچر [۱] میں جو ایک شاعر نے اسی سال کیمبرج میں دیا ہے اس نے بھی جسم کے اس حصے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس لیکچر میں اس نے بتایا کہ شاعری ایک ''رطوبت'' ہے۔ اس رطوبت کی طرح جو صنوبر کے درخت سے نکلتی ہے یا وہ اس موتی کی طرح ہے

[1] The Name and Nature of Poetry by A.E.Housman, Cambridge University Press, 1933.

جو ایک بیمار گھونگھے کے پیٹ میں تشکیل پاتا ہے۔ اس نے یہ بھی بتایا کہ شاعری کے پیدا ہونے کا مقام جوفِ معدہ ہے۔ مجھے یاد آیا کہ گوئٹے بھی اس ضمن میں پیٹ ہی کی بات کرتا ہے۔ اس کا تجربہ یہ تھا کہ اگر وہ اچھی شاعری پیدا کرنا چاہتا تھا تو ضروری تھا کہ اس کا ہضم کرنے والا حصہ بے حد صحت مند ہو۔ اس سے وہ یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ غیر معمولی تخلیقی قوتوں کے لحاظ سے ولیم شیکسپیئر سے بہتر معدہ رکھنے والا کوئی نظر نہیں آتا۔ شاعرانہ عمل معدہ پر کوئی بھی اثر ڈالتا ہو لیکن یہ بات ہرگز درست نہیں ہے، جس کا ذکر کیمبرج کے لیکچر میں کیا گیا ہے کہ شاعری ذہنی کے بجائے طبعی ہوتی ہے۔ اگر غلطی سے اس بات کو صحیح مان لیا جائے تو شاعری تو ہم پرستانہ تضاد کا کھیل بن کر رہ جائے گی۔

اب اگر شاعری ''وجدان'' اور ''اظہار'' سے عبارت ہے اور اگر شاعری امیجری اور آواز کے ملنے سے پیدا ہوتی ہے تو وہ کون سا مواد ہے جو آواز اور امیجری کی صورت اختیار کرتا ہے۔ وہ پورا آدمی ہے۔ وہ آدمی جو سوچتا ہے۔ ارادہ کرتا ہے۔ محبت اور نفرت کرتا ہے۔ جو طاقتور بھی ہے اور کمزور بھی۔ جو عظیم بھی ہے اور ستم رسیدہ بھی۔ جو اچھا بھی اور برا بھی۔ وہ آدمی جو زندگی کی خوشیوں اور غموں میں پھنسا ہے اور ساتھ ہی ساتھ وہ آدمی جو اس میں پیوست ہے۔ ارتقاء کے عمل میں انسان کی ساری فطرت کی کاوش شامل ہوتی ہے۔ لیکن بھرپور زندگی سے پیدا ہونے والے خیالات، عوامل اور جذبات جب شاعری کا مواد بنتے ہیں تو پھر وہ فیصلہ کرنے والے خیال، پورے ہونے والے عمل، نیکی اور بدی، حقیقی خوشی یا ڈھا دینے والے غم نہیں رہ جاتے بلکہ یہ سب جذبات اور احساسات بن جاتے ہیں اور امیجری کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ یہی شاعری کا جادو ہے۔ سکون اور اضطراب کا ملاپ ہے۔ جذباتی رجحان اور قابو کرنے والے دماغ کا اتحاد ہے۔ یہ غور و فکر کی فتح ہے مگر ایسی فتح جو اب تک جنگ کے اثر سے دگرگوں ہے۔ جس کا ایک پیر ہارے ہوئے مگر زندہ دشمن پر ہے۔ شاعرانہ جینیس تنگ راستہ تلاش کرتی ہے جس میں جذبات ٹھنڈے پڑ جاتے ہیں اور سکون جذبات سے معمور ہو جاتا ہے۔ اس راستے پر ایک طرف محض فطری احساس ہوتا ہے اور دوسری طرف فکر اور تنقید، جو فطرت سے دو درجہ دور ہوتی ہے۔ یہ ایسا راستہ ہے جس پر کم درجے کی صلاحیتیں رکھنے والے، فن کے دائرے میں آسانی سے گھس آتے ہیں اور رومانی یا کلاسیکی کہلائے جانے لگتے ہیں۔ شاعرانہ ذوق رکھنے والا شخص بھی اسی تنگ راستے پر چلتا ہے جہاں وہ شاعری کی مسرت میں شریک ہو جاتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ یہ خوشی کیسے وجود میں آتی ہے؟ یہ درد سے کیسے ہمکنار ہوتی ہے؟ عجیب مٹھاس اور نرمی سے معمور، ہیجانات اور نفرت، خواہشات اور ترکِ دنیا، زندگی کے لطف اور موت کی

خواہش کے درمیان پارہ پارہ۔ اس سے پھر بھی خوشی پیدا ہوتی ہے اور یہ خوشی کامل ہیئت اور حسن سے پیدا ہونے والی خوشی ہوتی ہے۔

کیا شاعری سے یہ لطف، حسن سے یہ خوشی نایاب یا عام ہے؟ یہ نایاب بھی ہے اور عام بھی۔ ایک مستقل عادت کی صورت میں یہ نایاب ہے اور ان منتخب روحوں کے لیے مخصوص ہے جو اس کے لیے پیدا ہوئی ہیں یا تعلیم کے ذریعے جن کی تربیت کی گئی ہے۔ وہ اسی طرح عام ہے جیسے تمام اچھے ذہنوں کا فطری رجحان۔ جہاں اسے پانا مشکل ہے وہ وہ مقام ہے جہاں تاریخی کارناموں کے پیشہ ور طالب علموں کا گروہ رہتا ہے۔ یہ لوگ زندگی بھر شاعروں کی تصانیف پڑھتے ہیں۔ ان پر تبصرے لکھتے ہیں۔ ان کی شرحیں لکھتے ہیں۔ ان کے مختلف معانی پر بحث کرتے ہیں۔ ان کے مخرج و ماخذ تلاش کرتے ہیں۔ سوانحی مقدمے اور حواشی لکھتے ہیں۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود ان کی ذات شاعرانہ گرمی کا تجربہ کرنے سے محروم رہتی ہے۔ بہرحال ایسا ہی مذہب کے سلسلے میں ہوتا ہے جس کو علوی و سفلی، اعلیٰ و پست دونوں ذہن محسوس کرتے ہیں مگر وہ لوگ (پادری) محسوس نہیں کرتے جو مذہبی رسوم کو بے خیالی میں اور بغیر دلی احترام کے پورا کر دیتے ہیں۔

اگر ہم شاعری کے تصور کو کڑی نظر سے دیکھیں اور اسے مناسب حدود میں رکھیں تو اس سے وہ تمام مخصوص منصب، جو اس پر اس کی فطرت کے خلاف عائد کیے گئے ہیں، الگ ہو جائیں گے اور شاعری عزت واحترام کے اس اعلیٰ مقام سے بھی گر جائے گی جو شیلی نے یہ کہہ کر، کہ شاعری ہر قسم کی سماجی زندگی کا مخرج ہے، اسے عطا کیا ہے۔ ہم شاعری کو انسانی معاشرے کے روحانی نشاۃ الثانیہ، نئی زندگی اور نئی تازگی کے لیے استعمال کر سکتے ہیں مگر صرف اس کی روح اور فطرت کے مطابق۔ نہ ایسے کہ جیسے وہ انسان کی دوسری ساری قوتوں، اہلیتوں اور رشتوں کی جگہ لے سکتی ہو۔ مختصراً یہ کہ ہم شاعری کو مقصد کی طرف لے جانے والے راستوں میں سے ایک راستہ سمجھیں۔ خیال کے راستے، فلسفے، مذہب، ضمیر اور سیاسی عمل کے راستے بھی اسی منزل کی طرف لے جاتے ہیں۔ اور پھر عمل کا وہ راستہ جو معاشی مفاد پیدا کرنے کا مقصد رکھتا ہے۔ یہ وہ عمل ہے جو سنجیدگی سے جاری ہونے پر انسان کی اس آفاقی جدوجہد کا حصہ بن جاتا ہے جس پر اس کی تمام قوت اور استقلال کا انحصار ہے۔ ان میں سے ہم کوئی سا بھی راستہ اختیار کریں ہمیں دوسرے راستوں پر بھی چلنا پڑے گا اور آخر میں ہم دیکھیں گے کہ وہ ایک دوسرے سے نہ تو مختلف ہیں اور نہ متوازی بلکہ ایک ہی دائرے میں جا کر سب مل جاتے ہیں۔ وہ دائرہ جو انسانی روح کے اتحاد کا دائرہ ہے۔ یہ بات بھی قابل توجہ

ہے کہ ہر راستے پر "اتفاق" سے بھی واسطہ پڑتا ہے (حالانکہ جب ہم تمام عالم کو وسیع تناظر میں دیکھتے ہیں تو یہ "اتفاق" اتفاق معلوم نہیں ہوتا بلکہ واقعات وعوامل کا منطقی نتیجہ ہوتا ہے) اور اس اتفاق کی وجہ سے ایک فرد چلتے چلتے آدھے راستے پر نکل کر رُک جاتا ہے اور جو مقصد اس کے سامنے تھا اس تک نہیں پہنچتا اور اس طرح وہ یک طرفہ اور نامکمل رہ جاتا ہے۔ اس راستے پر چلتے ہوئے فلسفی بھی نظر آتا ہے جو اپنے فلسفے کی عملی ضروریات پوری نہیں کرتا۔ وہ اچھی بات دیکھتا اور بتاتا ہے لیکن عمل بری بات پر کرتا ہے یا اور کچھ نہیں تو اس وقت کاہلی و بے عملی کا ثبوت دیتا ہے جب اسے ایک شہری اور ایک سپاہی کی حیثیت سے اپنے فرائض پورے کرنے چاہئیں تھے۔ اس راستے پر فن کارانہ فطرت رکھنے والا (جینیس) بھی نظر آتا ہے، جو شاعری کے خوابوں کو فلسفیانہ خیالات اور عملِ مسلسل کے راستے پر نہیں لاتا۔ دونوں آدھے آدمی ہیں۔ لیکن زندگی (کی نشوونما) کو روکنے کا یہ عمل اور یہ رخنہ، جو ایک فرد روحانی دائرے کی سالمیت میں کسی جگہ ڈالتا ہے، خود اس سے انتقام لیتا ہے اور اکثر اس منطقے میں، جو اس فرد کو سب سے زیادہ عزیز ہوتا ہے۔ اور پھر سہل نیکی اور ڈھیلے اخلاق والا فلسفی اپنی آنکھوں سے اپنی فلسفیانہ ہماہمی کو خشک ہوتے ہوئے دیکھتا ہے اور خود اپنی "فکر" سے اس کا ایمان اٹھ جاتا ہے۔ اسی طرح شاعری کا عاشق اور خلاق محسوس کرنے لگتا ہے کہ انسانی تجربات کا اس کا اپنا سرمایہ ختم ہو گیا ہے اور پھر رفتہ رفتہ وہ صرف "طرز" پر زور دینے لگتا ہے اور داروغۂ ادب بن کر رہ جاتا ہے۔ اسی اثناء میں ہمیں اپنی جگہ، جہاں تک ہمارا فطری رجحان، تربیت اور ذوق، اجازت دے، دوسروں کو شاعری کے راستے پر لانا چاہئے جس پر چل کر وہ ہمیشہ قائم رہنے والی جوانی کے ختم نہ ہونے والے چشمے تک پہنچ سکیں۔ کیا وہ ہمارے ساتھ چلیں گے یا انکار کر دیں گے؟ کیا وہ ہم سے ہمدردانہ بات کریں گے؟ کیا وہ انکار اور نفرت سے ہمارے ساتھ ہو جائیں گے اور ایک خراب رفیقِ سفر ثابت ہوں گے؟ یقیناً میں ایک احساس کو چھپانا نہیں چاہتا۔ یہ احساس مجھ سے ہی مخصوص نہیں ہے۔ یہ مجھے گزشتہ بیس سال سے پریشان کر رہا ہے اور وہ احساس یہ ہے کہ جب میں اونچی آواز میں دانتے، پٹرارک یا فوسکولو کا کوئی بند یا مصرع پڑھتا ہوں تو مجھے ان کی آوازوں کی بازگشت سنائی نہیں دیتی۔ مجھے محسوس ہوتا ہے کہ فضا مخالف اور اجنبی ہے اور اس فضا میں ان عظیم ہستیوں کے عظیم الفاظ کو دہرانا گناہِ عظیم ہے۔ وہ الفاظ جو مختلف دنیا میں پیدا ہوئے تھے اور مختلف دنیا سے مخاطب تھے۔ لیکن کیا اس تجربے کے معنی یہ ہیں کہ ہم اپنی ذات کے اندر اُتر کر گم ہو جائیں؟ کیا یہ مناسب ہوگا کہ ہم خاموش ہو جائیں یا پھر اپنے دل سے اس طرح شرما شرما کر باتیں کرنے

لگیں جیسے ہم اپنی گذشتہ خوشیوں کے خواب دیکھتے وقت کرتے ہیں یا پھر یہ اس بات کی علامت ہے کہ ہمیں اس رکاوٹ کو اپنے راستے سے ہٹا دینا چاہیے؟ یہاں مجھے ایک مختلف قسم کے دیومالائی منظر کی تصویر کھینچنے کی اجازت دیجیے۔ تصور کیجیے کہ ہم آدمیوں اور جوانوں کے ایک ایسے مجمع میں ہیں جو ایک دوسرے کے مخالف ہیں۔ ایک دوسرے سے الگ، کٹے کٹے اور غصے میں بھرے بیٹھے ہیں۔ ہر شخص اپنے تنگ دائرے میں محصور ہے۔ اچانک کوئی شخص شاعری کی کتاب کھولتا ہے اور زور زور سے پڑھنے لگتا ہے۔ جب شاعری سے موسیقی کا راگ نکلتا ہے اور تصورات ان کی آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتے ہیں تو ان کے دلوں میں کوئی پراسرار چیز حرکت کرنے لگتی ہے۔ ان کی روحیں اس کی طرف مائل ہونے لگتی ہیں اور ان کا تخیل بیدار ہو جاتا ہے۔ وہ معنیٰ خیز وزن کو اس کے موضوع کے اتار چڑھاؤ اور اس کے آہنگ میں محسوس کرتے ہیں۔ اس اتار چڑھاؤ اور آہنگ میں وہ جذبۂ حیرت کے ساتھ کسی ایسی چیز کو یاد کرنے لگتے ہیں جو ان کے اندر سو گئی تھی، ٹھنڈی ہو گئی تھی یا مر گئی تھی۔ یعنی ان کی مشترک اور عام انسانیت۔ کیا اس احساس کے بعد بھی وہ ایک دوسرے کو اجنبی اور دشمن کی طرح دیکھتے رہتے ہیں؟ کیا وہ اب بھی الگ الگ ہیں جب کہ ان کے درمیان ایک ''رشتہ'' قائم ہو چکا ہے؟ جب انہوں نے دنیائے حسن و جمال کی ایک لمحاتی جھلک دیکھ لی ہے اور جان لیا ہے کہ اس دنیا میں وہ بھائی بھائی ہیں۔ کیا آسمانی انکشاف کا یہ لمحہ یوں ہی ضائع ہو جاتا ہے اور ان کے ذہن پر اپنا کوئی نقش نہیں چھوڑتا؟ کیا یہ لمحہ ایسے ہی دوسرے لمحات کی ضرورت پیدا نہیں کرتا؟ نہ صرف اس قسم کی نظموں، مصرعوں، موسیقی اور مصوری کی بلکہ ان خیالات کی بھی، جو ذہن کو منور کر دیتے ہیں اور ان کارناموں کی جو دل کو بڑھاتے اور حوصلہ پیدا کرتے ہیں۔

غلط امید اور حد سے زیادہ اعتماد کو کم کرنے کے لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ دنیا سخت اور بوجھل ہے اور اسے انفرادی نیک نیتی اور شاعرانہ تصورات سے زیادہ کسی چیز کی ضرورت ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ یہ سخت اور بوجھل دنیا ''حرکت'' کر رہی ہے اور عملِ حرکت ہی سے اس کا وجود قائم ہے۔ اور یہ صرف ہمارے متحد عمل و کاوش سے حرکت کرتی اور آگے بڑھتی ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ ہم میں سے ہر ایک چھوٹا بڑا دوسروں سے اپنے رشتے کے بارے میں تمام دنیا کے سامنے جواب دہ ہے۔ اگر ہم بھی شاعری کے عاشق کی حیثیت سے اپنی قوت کے مطابق زور لگائیں تو ہم بھی اپنے فرائض سے عہدہ برآ ہو جائیں گے۔

○○○

آئی۔ اے۔ رچرڈس

(۱۸۹۳ء-۱۹۷۹ء)

آئیور آرمسٹرونگ رچرڈس ۱۸۹۳ء میں چیشائر (انگلستان) میں پیدا ہوا۔ ۱۹۱۵ء میں کیمبرج سے بی-اے کیا۔ ۱۹۲۱ء میں سی، کے، اوگڈن اور جے ووڈ کے ساتھ مل کر ''جمالیات کی بنیادیں'' تصنیف کی۔ ۱۹۲۲ء سے ۱۹۲۹ء تک میگڈالن کالج میں ادب اور اخلاقی فلسفے کی تعلیم دیتا رہا۔ اسی زمانے میں اس نے کئی کتابیں شائع کیں جن کے نام[1] یہ ہیں: معنی کے معنی، ۱۹۲۴ء۔ ادبی تنقید کے اصول، ۱۹۲۴ء۔ سائنس اور شاعری، ۱۹۲۵ء۔ عملی تنقید، ۱۹۲۹ء۔

۱۹۲۶ء میں ڈوروتھی سے، جو خود بھی ادیبہ تھی، شادی ہوئی۔ ۱۹۲۹ء-۳۰ء میں ''سنگ ہوا یونیورسٹی'' میں پروفیسر کے عہدے پر فائز رہا۔ ۱۹۳۱ء میں ہارورڈ یونیورسٹی آیا۔ ۱۹۳۹ء میں پھر ہارورڈ یونیورسٹی کے اسٹاف میں شامل ہوگیا۔ اس کے بعد (Semantics) اور بنیادی انگریزی

---

[1]. Meaning of Meaning; Principles of Literary Criticism; Science and Poetry; Practical Criticism

۱۔ رچرڈس کی دوسری کتابوں کے نام یہ ہیں:

Mencius on The Mind	1931
Experiments in Multiple Definitions	1931
Basic Rules of Reason	1933
Coleridge on Imagination	1934
The Philosophy of Rhetoric	1936
Interpretation & Teaching	1938
How to Read a Page	1942
Plato's Republic: a New Version Founded on Basic English	1942
The Wrath of Achilles	1950



آئی۔اے۔رچرڈس

(I.A. Richards)

A book is a machine to think with.

....

Words are not a medium in which to copy life. Their true work is to restore life itself to order.

....

No word can be judged as to whether it is good or bad, correct or incorrect, beautiful or ugly, or anything else that matters to a writer, in isolation.

(I.A. Richards)

(Basic English) کی ترویج واشاعت تک اس کی دلچسپیاں محدود رہ گئیں۔

نقاد کی حیثیت سے رچرڈس کی ممتاز خصوصیت یہ ہے کہ وہ ایک ماہرِ نفسیات کے سائنسی اندازِ نظر سے ادب کا مطالعہ کرتا ہے۔ فنونِ لطیفہ کی سائنسی تاویل ذہنِ انسانی کی پرانی خواہش رہی ہے۔ یہ خواہش ارسطو کے ہاں بھی نظر آتی ہے اور جدید شکل میں گوئٹے اور ورڈ سورتھ کی تحریروں کے بعض حصوں میں بھی ملتی ہے۔ کالرج بھی کہیں کہیں اس اندازِ نظر کا حامل نظر آتا ہے۔ اس وقت تک مجبوری یہ تھی کہ علمِ نفسیات کے فن نے کوئی خاص ترقی نہیں کی تھی۔ لیکن بیسویں صدی میں یہ علم خاصی ترقی کر چکا تھا۔ رچرڈس نے مابعد الطبیعیات کے مقابلے میں ''نیورولوجی'' (Neurology) کو اہمیت دی۔ یہی وہ نقطۂ نظر ہے جس کا وہ نمائندہ ہے۔ رچرڈس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ۳۰۰۰ء تک، اگر ہر چیز اسی طرح ترقی کرتی رہی تو جمالیات، نفسیات اور جدید نظریات اقدار فرسودہ، بے معنی اور از کار رفتہ نظر آئیں گے۔

ایک سائنٹفک نقاد کی حیثیت سے جب رچرڈس ادب کا مطالعہ کرتا ہے تو وہ بھی کروچے کی طرح قدیم اصطلاحات اور ادب کی قدیم اصناف کو مسترد کر دیتا ہے۔ اس کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ہر طرف تبدیلیاں آ رہی ہیں اور یہ تبدیلیاں ہماری انفرادی و اجتماعی زندگی کی نئی تشکیل کریں گی۔ وہ باتیں جو ہمارے اسلاف کے لیے اچھی اور مفید تھیں ضروری نہیں ہے کہ ہمارے اور ہمارے بچوں کے لیے بھی مفید ہوں۔ لیکن ہم آج بھی ویسے ہی سوچ رہے ہیں جیسے آج سے ۵ ہزار سال پہلے سوچتے تھے۔ رچرڈس کا خیال ہے کہ یہی بات یقیناً شاعری کے مروجہ نظریات کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ آج کی سائنس اور خصوصیت کے ساتھ علم طبیعات و نفسیات کی ترقی کے باعث انسان کا پورا طرزِ فکر بدل رہا ہے۔ اب تک شاعری کے بارے میں دو مروجہ رویے ملتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ شاعری کا مستقبل نہایت شاندار ہے۔ اس کا علمبردار میتھیو آرنلڈ ہے۔ دوسرا رویہ یہ ہے کہ شاعری کا مستقبل سرے سے کچھ نہیں ہے۔ شاعری تہذیبِ انسانی کے بچپن کا کھلونا تھی اور اب ظاہر ہے کہ جب تہذیب اپنی بلوغت کو پہنچ چکی ہے تو اس میں شاعری کے لیے کوئی جگہ نہیں ہو سکتی۔ اس نقطۂ نظر کے نمائندے ویکو اور ہیگل ہیں۔ ہیگل نے تو اپنے دور میں شاعری کی موت کا اعلان بھی کر دیا تھا۔ شلر اور شیلی نے اسی نقطۂ نظر کے خلاف آواز بھی اٹھائی تھی اور شاعری کا جواز پیش کر کے شاعری کو انسان کی نجات کے لیے پکارا تھا۔ کروچے نے بھی یہی سوال اٹھایا تھا اور کہا تھا کہ ہم ایک ایسے ہی دور میں زندہ ہیں جو شاعری سے وہی مدد چاہتا ہے جو شلر اور شیلی نے اپنے زمانے میں اس

سے مانگی تھی۔ رچرڈس بھی اپنے دور کے حالات وعوامل کو سامنے رکھ کر یہی سوال اٹھاتا ہے اور علم نفسیات کی مدد سے یہ کہتا ہے کہ وہ تبدیلیاں جو ہمارے دور میں ہمارے رویوں اور ہمارے تصورِ کائنات میں پیدا ہوئی ہیں یقیناً ایسی ہیں کہ ہمیں شاعری سے نئے تقاضوں کا مطالبہ کرنا چاہئے۔ جب رویے بدلتے ہیں تو تنقید اور شاعری بھی ساکت نہیں رہ سکتے۔ اب ہمیں کائنات کے ''جادوئی نظریہ'' سے ''سائنسی نظریہ'' کی طرف آنا ہوگا۔ اسی لیے وہ شاعرانہ تجربات کو تجربہ گاہ کی کسوٹی پر دیکھنے اور پرکھنے کا خواہش مند ہے۔ رچرڈس کہتا ہے کہ ہر نظم اپنی نوعیت کی ایک ایسی منفرد چیز ہوتی ہے جو کسی قانون کے سامنے جواب دہ نہیں ہوتی اور اس کی بنیادی اہمیت یہ ہے کہ وہ تجربہ کا ریکارڈ ہوتی ہے۔ اس کا تعلق نہ تو علم اخلاق سے ہوتا ہے اور نہ فلسفیانہ صداقتوں یا حسن کے کسی تصور سے۔ ہر نظم اپنی جگہ ایک نئی صنف ہوتی ہے جس کا اپنا قانون، اپنا ضابطہ ہوتا ہے" اور وہ ایک تجربے کا نئے طریقے سے اظہار کرتی ہے۔ اس کا اپنا منصب ہوتا ہے۔ لیکن افسوس کی بات یہ ہے کہ اب تک ہم اس لائق نہیں ہوئے ہیں کہ اس تجربے کو، جو کسی نظم میں پیش کیا گیا ہے، ہم تجربہ گاہ میں تجزیہ کرکے، بیان کرسکیں۔

رچرڈس ایک اچھے نقاد کی تین خصوصیات بتاتا ہے۔ ایک یہ کہ اس میں کسی مخصوص تجربے تک پہنچنے کی صلاحیت ہو اور اس صلاحیت کو اس نے مشق سے سنوار لیا ہو۔ دوسرے یہ کہ اس میں مختلف تجربات کے درمیان فرق کرنے کی صلاحیت ہو۔ تیسرے یہ کہ نقاد کے پاس مستقل فیصلہ کن اقدار ہوں جن کے حوالے سے وہ کسی نظم کے تجربے کو بیان کرسکے۔ پہلی دو خصوصیات کا تعلق فن کارانہ ابلاغ سے ہے اور تیسری کا تعلق شاعری کی ضرورت اور اس کے جواز سے ہے۔ رچرڈس نے زبان ومعنی کے رشتے پر بہت کچھ لکھا ہے اور ''اشاریت کی سائنس'' ایجاد کی ہے۔ وہ سائنسی سطح پر صحیح اشاروں (Symbols) اور جذباتی اشاروں میں فرق کرتا ہے اور ان کو سمجھانے کے لیے سائنسی اشکال اور ڈائی گرام بناتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ شاعری کا مخصوص اثر یہ ہے کہ وہ رخ اور رویوں کو متعین کرتی ہے۔ 'شاعری ایک ذریعہ ہے جو ہدایت دیتی ہے اور جذبات کو ابھارتی ہے۔ اس کی تنقید نگاری سے تنقید میں ''نفسیاتی اسکول'' کا آغاز ہوتا ہے۔ ایلیٹ رچرڈس کی تنقید کے بارے میں لکھتا ہے کہ ''رچرڈس کی اخلاقیات یا نظریۂ اقدار ایسا ہے جسے میں تسلیم نہیں کرسکتا۔ میں کوئی ایسا نظریہ تسلیم نہیں کرسکتا جس کی عمارت خالص انفرادی نفسیاتی بنیادوں پر کھڑی ہو۔ میں جس بات پر زور دینا چاہتا ہوں یہ ہے کہ بنیادی طور پر رچرڈس وہی کام کر رہا ہے جو آرنلڈ کرنا چاہتا تھا یعنی جذبات کو

عقیدے کے بغیر محفوظ کرنا''۔

''سائنس اور شاعری'' جسے آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے، رچرڈس کا وہ نمائندہ مضمون ہے جو اس کے فکر ونظر کی پوری طرح ترجمانی کرتا ہے۔

آئی۔اے۔رچرڈس

سائنس اور شاعری

(۱۹۲۶ء)

''شاعری کا مستقبل بہت شاندار اور نہایت وسیع ہے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا جائے گا بنی نوع انسان کو شاعری پر زیادہ سے زیادہ اعتماد حاصل ہوتا جائے گا۔ کوئی مذہب ایسا نہیں ہے جو اپنی جگہ سے ہل نہ گیا ہو۔ کوئی مسلمہ عقیدہ ایسا نہیں ہے جو شک سے بالاتر ہو اور کوئی بندھی ٹکی روایت ایسی نہیں ہے جو ختم ہوتی دکھائی نہ دے رہی ہو۔ ہمارا مذہب مادیت کے زیر اثر آ کر فرضی حقائق کے جال میں پھنس گیا ہے اور مذہبی جذبات بھی انہی فرضی حقائق کا شکار ہیں اور یہ حقائق بھی ساتھ چھوڑ رہے ہیں۔ لیکن شاعری کے لیے خیال ہی سب کچھ ہے'' __________ میتھو آرنلڈ

پہلا باب

عام صورتِ حال

فی زمانہ انسان کا مستقبل اتنا روشن نہیں ہے کہ وہ اسے بہتر بنانے کا کوئی ذریعہ بھی اپنے ہاتھ سے جانے دے۔ اس نے حال ہی میں اپنے رسم و رواج اور طرزِ زندگی میں بہت سی تبدیلیاں کی ہیں۔ کچھ ارادتاً اور کچھ اتفاقاً۔ ان تبدیلیوں کے ساتھ ایسی دُور رس تبدیلیاں بھی آئی ہیں کہ مستقبل قریب میں یہ تبدیلیاں ہماری انفرادی و اجتماعی زندگی کی تشکیل نو کر دیں گی۔ اپنے ماحول کے ساتھ ساتھ انسان بھی بذات خود بدل رہا ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ وہ ماضی میں بھی بدلا ہے لیکن شاید اتنی تیزی سے وہ پہلے کبھی نہیں بدلا۔ اس کا ماحول نفسیاتی، معاشی، سماجی اور سیاسی خطرات کو جلو میں لیے، اتنی تیزی کے ساتھ، ایک دم سے شاید اس سے پہلے اس طرح کبھی نہیں بدلا۔ تبدیلیوں کا اس

طور پر اچانک آنا ہمارے لیے خطرے کی بات ہے۔ انسانی فطرت کچھ اس طرح بنی ہے کہ وہ تبدیلیوں کی مزاحمت کرتی ہے۔ ہم اس وقت زبردست خطرے سے دوچار ہوتے ہیں اگر ہمارے کچھ طور طریقے تو بدل جائیں لیکن دوسرے طریقے، جو ان تبدیلیوں کے ساتھ بدلنے چاہئیں تھے، اسی طرح باقی رہیں۔

ہزاروں سال پرانی عادتیں آسانی کے ساتھ نہیں چھوڑی جاسکتیں۔ بالخصوص جب وہ ہماری فکر، ہمارے عقیدہ کی عادتیں ہوں اور جب کہ وہ بدلتے ہوئے ماحول سے متصادم بھی نہ ہو رہی ہوں اور کھلے بندوں ہمیں نقصان یا تکلیف بھی نہ پہنچا رہی ہوں۔ تاہم نقصان بہت زیادہ ہوسکتا ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ ہم اس نقصان سے واقف نہ ہوں۔ ۱۵۹۰ء سے پہلے کسی شخص کو بھی یہ معلوم نہ تھا کہ پتھر کے بارے میں، جب وہ اوپر سے نیچے گرتا ہے، ہمارے خیالات کتنے غلط ہیں! لیکن جب گلیلیو نے اس راز کا انکشاف کیا تو جدید دنیا کو اصل حقیقت کا پتا چلا۔ ۱۸۰۰ء سے پہلے، صفائی کا ضرورت سے زیادہ خیال رکھنے والے صرف چند خبطیوں کو ہی یہ بات معلوم تھی کہ صفائی کے عام روایتی طریقے خطرناک حد تک ناکافی ہیں۔ جب سے لسٹر نے نئی تبدیلیوں کی اہمیت واضح کی ہے، بچوں کی مدتِ عمر کا اوسط اب تقریباً تیس سال بڑھ گیا ہے۔ سر رونالڈ روس سے پہلے کسی کو بھی یہ معلوم نہیں تھا کہ ملیریا کا تعلق مچھر سے ہے۔ اگر یہ بات ۱۰۰ء میں دریافت ہوجاتی تو شاید رومن سلطنت آج تک باقی رہتی۔

ان مثالوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ زندگی کے کسی شعبے میں بھی ہم وثوق کے ساتھ یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ باتیں، جو ہمارے اسلاف کے لیے اچھی اور مفید تھیں، ہمارے اور ہمارے بچوں کے لیے بھی مفید ہیں۔ اسی کے ساتھ ہم یہ سوچنے پر مجبور ہیں کہ ہمارے خیالات، شاعری جیسے موضوع کے بارے میں بھی، جس کی عملی اہمیت بظاہر بہت کم ہے، ممکن ہے خطرناک حد تک غیر صحیح ہوں۔ یقیناً یہ بات چوکنا کرنے والی ہے کہ ہمارا اندازِ فکر، جیسے ہمارے دوسرے معاملات ہیں، تقریباً ویسا ہی ہے جیسا آج سے پانچ ہزار سال پہلے تھا۔ صرف سائنسی علوم کو اس سے مستثنٰی قرار دیا جاسکتا ہے۔ سائنسی علوم سے باہر۔ اور ہماری بیشتر فکر سائنسی علوم کے دائرۂ اثر سے باہر ہے۔ ہم زیادہ تر اسی انداز میں سوچتے ہیں جس انداز سے سو یا دو سو نسلیں پہلے ہمارے اسلاف سوچتے تھے۔ یہی بات یقیناً شاعری کے مروجہ نظریات کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ کیا یہ بات ممکن نہیں ہے کہ شاعری کے بارے میں ہمارے خیالات بھی ویسے ہی غلط ہوں جیسے پرانے

زمانے کے بیشتر خیالات اب غلط ثابت ہو چکے ہیں۔ کیا یہ بات ممکن نہیں ہے کہ مستقبل کے انسان کو ہماری اپنی بے وقوفی اور مجہولیت کی وجہ سے ہماری زندگی مسلسل ایک عذاب معلوم ہو کہ ہم ایسے خیالات کو مانتے اور پھیلاتے ہیں جو بے بنیاد ہیں اور جن کا اطلاق کسی بھی چیز پر نہیں ہو سکتا۔

عام تعلیم یافتہ آدمی زیادہ باشعور ہوتا جا رہا ہے اور یہ ایک غیر معمولی اور اہم تبدیلی ہے۔ اور شاید یہ اس وجہ سے ہے کہ اس کی زندگی زیادہ پیچیدہ اور اس کی خواہشات اور ضرورتیں زیادہ متنوع ہوتی جا رہی ہیں۔ جیسے جیسے وہ زیادہ باشعور ہوتا جا رہا ہے ویسے ویسے اب وہ بغیر سوچے سمجھے رسم و رواج کی اطاعت کرنے پر راضی نہیں ہو سکتا۔ وہ خود سوچنے پر مجبور ہے۔ اور اگر اس کی سوچ کسی نتیجے پر پہنچے بغیر پریشانی کی صورت اختیار کر لیتی ہے تو اس کی وجہ اس کے سوا کچھ نہیں ہے کہ اس دشوار کام کی بے حساب مشکلات ہیں۔ آج معقولیت کے ساتھ زندگی بسر کرنا ڈاکٹر جانسن کے زمانے سے کہیں زیادہ مشکل ہے حالانکہ، جیسا کہ بوزویل نے لکھا ہے کہ یہ کام اس زمانے میں بھی کافی مشکل تھا۔

معقولیت کے ساتھ زندگی بسر کرنے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ صرف عقل کے مطابق زندگی بسر کی جائے بلکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ ساری صورتِ حال کو سمجھ کر اس طرح زندگی بسر کی جائے کہ عقل اس کی تصدیق کرے۔ اور ساری صورتِ حال کا سب سے اہم حصہ، جیسا کہ ہمیشہ رہا ہے، ہماری اپنی ذات ہے، ہمارے اپنے وجود کی نفسیاتی ساخت ہے۔ جیسے جیسے طبعی دنیا کے بارے میں ہمارا علم بڑھتا جاتا ہے ویسے ویسے ہم اس بات کے قائل ہوتے جاتے ہیں کہ ہمارا عام رویہ اصل حقائق کے مطابق نہیں ہے۔ اور یہ ناقابلِ عمل، فضول، بے فائدہ، خطرناک اور بے کار ہے۔ سبزیوں کو اُبال کر کھانے کی عادت ہی کو لیجئے۔ ہمیں یہ بات بھی سیکھنی ہے کہ ہم غذا کو کس طرح کھائیں کہ وہ ہمارے لیے صحت بخش ثابت ہو۔ یہی بات ہم اپنے ذہن کے بارے میں بھی کہہ سکتے ہیں اور یہی بات شاعری کے بارے میں ہمارے اندازِ فکر کے سلسلے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ ہم ایسی صورتِ حال اور کیفیات کے بارے میں سوچتے اور بات کرتے ہیں جو سرے سے وجود ہی نہیں رکھتیں۔ ہم اپنے وجود، اور اشیاء کے ساتھ ایسی صفات اور قوتوں کا ذکر کرتے ہیں جو نہ ہم میں ہیں اور نہ ان اشیاء میں۔ اسی طرح ہم ان صفات اور قوتوں کو یا تو نظر انداز کر دیتے ہیں یا ان کا غلط استعمال کرتے ہیں کہ جو ہمارے لیے بے حد اہم ہیں۔

روز بروز انسان فطرت سے دور ہوتا جا رہا ہے۔ وہ کہاں جا رہا ہے اسے ابھی یہ بھی

معلوم نہیں ہے اور نہ اس نے ابھی کوئی فیصلہ کیا ہے۔ نتیجے کے طور پر زندگی زیادہ سے زیادہ وحشت ناک اور پریشان کن ہوگئی ہے، جسے سلیقے سے بسر کرنا بہت زیادہ دشوار ہوتا جارہا ہے۔ اسی لیے وہ اپنی ذات، اپنی فطرت کی طرف رجوع کر رہا ہے۔ کیونکہ زندگی کے بارے میں معقول رویہ اختیار کرنے کی طرف پہلا قدم یہ ہے کہ فطرتِ انسانی کو زیادہ سے زیادہ بہتر طریقے پر سمجھا جائے۔

یہ بات پہلے سے تسلیم کی جاچکی ہے کہ اگر علم نفسیات میں اس سے کم ترقی کی جائے جتنی علم طبیعات میں کی جاچکی ہے تو اس کے عملی نتائج غیر معمولی طور پر سامنے آئیں گے۔ پہلا مثبت قدم ذہن کی سائنس میں بہت آہستہ آہستہ اٹھ رہا ہے لیکن اس کے اثرات یہ پڑ رہے ہیں کہ انسان کا پورا طرزِ فکر بدلنا شروع ہوگیا ہے۔

دوسرا باب

شاعرانہ تجربہ

شاعری کے بارے میں اکثر غیر معمولی دعوے کیے گئے ہیں۔ میتھیو آرنلڈ کے وہ الفاظ، جن کا اس مضمون کے آغاز میں حوالہ دیا گیا ہے، اس قسم کے دعووں کی ایک مثال ہے۔ اس قسم کے دعووں کو بہت سے لوگ حیرت کی نظر سے دیکھتے ہیں یا اس رواداری کے ساتھ مسکراتے ہیں جو شائقینِ شاعری میں پائی جاتی ہے۔ فی الحقیقت اس معاملے میں زیادہ ''نمائندہ جدید نظریہ'' یہ ہوگا کہ شاعری کا مستقبل سرے سے کچھ نہیں ہے۔ لی کوک (Peacock) نے اپنی تصنیف ''شاعری کے چار ادوار'' (The Four Ages of Poetry) میں جو نتیجہ نکالا ہے وہ زیادہ قابلِ قبول ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ''ہمارے زمانے میں شاعر تہذیب یافتہ قوم میں ایک نیم وحشی کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ اس زمانے میں رہتا ہے جو گزر چکا ہے۔ جس حد تک شاعری کو ترقی دی جائے گی اسی حد تک کسی مفید علم کے مطالعے کی طرف توجہ کم ہوجائے گی۔ اور یہ افسوس ناک بات ہے کہ بہتر کاموں کے اہل دماغ ذہنی محنت کے ان کھوکھلے، بے مقصد مذاق کی مجہولیت میں (جو بظاہر اچھی معلوم ہوتی ہے) لگے ہوئے ہیں۔ شاعری ذہنی جھنکار تھی جس نے مدنی معاشرے کے بچپن میں ادراک وشعور کو بیدار کیا۔ لیکن بالغ ذہن کے لیے اپنے بچپن کے کھلونوں کو سنجیدہ کام سمجھنا ایسی ہی احمقانہ بات ہے جیسے

کوئی سن رسیدہ آدمی اپنے مسوڑوں کو منجن سے صاف کرے اور چاندی کی گھنٹیوں کی آواز سن کر سونے کے لیے ضد کرے''۔ اور بھی بہت سے لوگوں نے، جن میں سے ایک کیٹس بھی تھا، زیادہ افسوس کے ساتھ اس بات کا اظہار کیا کہ سائنس کی ترقی کا لازمی اثر یہ ہوگا کہ وہ شاعری کے امکانات کو ختم کر دے گی۔

اس معاملے میں حق کیا ہے؟ شاعری کے بارے میں ہمارے اندازے کو سائنس کیسے اور کہاں تک متاثر کرے گی؟ اور خود شاعری اس سے کیسے متاثر ہوگی؟ ماضی میں جو حد درجہ اہمیت شاعری کو دی گئی وہ ایک ایسی بات ہے جس کے وجوہ کو ہمیں تلاش کرنا چاہئے۔ خواہ اس کے بعد ہم اسی نتیجے پر کیوں نہ پہنچیں کہ وہ اہمیت صحیح تھی یا نہیں؟ اور خواہ ہم یہ سمجھیں کہ آئندہ بھی شاعری کو وہی اہمیت حاصل رہے گی یا نہیں؟ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ صحیح یا غلط، شاعری کا معاملہ بڑے اہم امور پر مبنی ہے۔ بڑے معنی خیز سوال اٹھائے بغیر ہم شاعری کے بارے میں فیصلہ کن نتائج تک نہیں پہنچ سکتے۔ انسانی امور میں شاعری کے اعلیٰ مقام کو سمجھانے کے لیے بڑی محنت و کوشش کی گئی ہے لیکن بحیثیتِ مجموعی اس کوشش سے بہت کم فیصلہ کن اور تسلی بخش نتائج نکلے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں ہے۔ کیونکہ یہ بتانے کے لیے کہ شاعری کیسے اہم ہے پہلے یہ دریافت کرنا ضروری ہے کہ شاعری کیا ہے؟ اب تک یہ ابتدائی کام بھی نامکمل طور پر ہی ہو سکا ہے۔ جبلت اور جذبات کی نفسیات نے بہت کم ترقی کی تھی اور جدید سائنسی معلومات سے پہلے کے بے تکے خیالات راستے میں حائل تھے۔ نہ تو پیشہ ور ماہر نفسیات، شاعری سے جن کو گہری وابستگی نہیں ہوتی اور نہ اہل علم، جن کو مجموعی طور پر ذہن کے بارے میں کافی اندازہ نہیں ہوتا، اس تحقیق کے لیے موزوں و مناسب تھے۔ تسلی بخش طور پر یہ تحقیق اسی وقت ممکن ہے جب تحقیق کرنے والے میں نفسیاتی تجزیے کی پُر جوش صلاحیت ہو اور ساتھ ساتھ وہ شاعری کے علم سے بھی گہرا شغف رکھتا ہو۔

بہترین بات یہ ہوگی کہ اس سوال سے شروع کیا جائے کہ ''وسیع ترین معنی میں شاعری کس قسم کی چیز ہے؟'' اس سوال کے جواب کے بعد ہم پھر یہ سوال اٹھا سکیں گے کہ ''ہم اس کا صحیح یا غلط استعمال کیسے کر سکتے ہیں؟'' اور ''شاعری کو وقیع اور اہم سمجھنے کے اسباب کیا ہیں؟''

اس سلسلے میں ایک تجربہ کیجئے۔ کسی شخص کی زندگی کے دس منٹ کا تصور کیجئے اور اس کی زندگی کی موٹی موٹی باتوں کو بیان کیجئے۔ اب اس کی زندگی کے عام ڈھانچے کو بیان کرنا ممکن ہے اور یہ بتانا بھی ممکن ہے کہ اس کی زندگی میں کون سی باتیں اہم ہیں؟ کون سی معمولی اور ضمنی ہیں؟ کون سی

باتوں کا دار و مدار کون کون سی باتوں پر ہے؟ وہ کیسے ابھری ہیں اور اس شخص کے آئندہ تجربے پر وہ کیسے اثر انداز ہوں گی؟ اس بیان میں یقیناً بڑے بڑے کھانچے (Gaps) ہیں لیکن پھر بھی عمومی طور پر یہ سمجھنا ممکن ہوگا کہ ایک تجربے کے سلسلے میں ذہن کیسے کام کرتا ہے اور خود تجربہ کس قسم کے واقعات کے دھارے سے وجود میں آتا ہے؟

ایک نظم ایک ایسا ہی تجربہ ہوتی ہے مثلاً ورڈسورتھ کی نظم ''ویسٹ منسٹر برج''۔ یہ وہ تجربہ ہے جو صحیح قسم کے پڑھنے والے کو اس وقت حاصل ہوتا ہے جب وہ شعر پڑھتا اور ان پر غور کرتا ہے۔ انسانی امور میں شاعری کے مقام اور مستقبل کو سمجھنے کے لیے پہلا قدم یہ ہے کہ دیکھا جائے کہ اس تجربے کا عمومی ڈھانچا کیا ہے؟ اس تجربے کو حاصل کرنے کے لیے ہمیں چاہئے کہ نظم کو آہستہ آہستہ، لیکن بہتر ہے کہ با آوازِ بلند پڑھیں، تاکہ ہر رکن کو اپنا اثر قائم کرنے کا وقت مل جائے۔ پہلے اس نظم کو تجربے کے طور پر پڑھیں اور اپنی آواز کے لہجے کو بدل کر اسے دوبارہ پڑھیں، یہاں تک کہ ہمیں یقین ہو جائے کہ ہم نے اس کے وزن اور رنگ کو، جس حد تک اپنی گرفت میں لے سکتے تھے، پورے طور پر گرفت میں لے لیا ہے۔ اور ہم اس بات کی پروا نہ کریں کہ ہمارا اس طرح پڑھنا دوسروں کو بھی پسند آئے گا یا نہیں، لیکن خود ہمیں یقین ہو جائے کہ اسے کس طرح پڑھنا چاہئے؟[۱]

---

[۱] رچرڈس نے ورڈسورتھ کی نظم کا یہ حصہ اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے یہاں پیش کیا ہے۔

Earth has not anything to show more fair:
Dull would he be of soul who could pass by
A sight so touching in its majesty:
This City now doth like a garment wear
The beauty of the morning: silent, bare
Ships, towers, domes, theatres and temples lie
Open to the fields, and to the sky;
All bright and glittering in the smokeless air.
Never did sun more beautifully steep
In his first splendour valley, rock or hill;
Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!
The river glideth at its own sweet will:
Dear God! the very houses seem asleep
And all that mighty heart is lying still:

استعارہ کی زبان میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ ہمیں چاہئے کہ اس تجربے کا تجزیہ، جو ہمیں نظم پڑھنے سے حاصل ہوا، ہم اس کی تہ کے اندر اُتر کر کریں۔ سطح کی حیثیت تو آنکھ کے پردے پر چھپے ہوئے الفاظ کے ایک نقش کی سی ہے۔ سطح تو صرف ایک تحریک، ایک شورش پیدا کرتی ہے جس کا ہمیں، جیسے جیسے وہ گہری ہوتی جائے، تعاقب کرنا چاہئے۔

پہلی چیز جو سامنے آئے گی (اگر یہ نہ آئے تو سمجھنا چاہئے کہ آپ کا تجربہ ادھورا اور ناکافی ہے) وہ ذہن کے کان میں الفاظ کی آواز یا جھنکار ہے اور ساتھ ساتھ ان الفاظ کا احساس ہے جو خیالی طور پر ادا کیے گئے ہیں۔ یہ دونوں چیزیں مل کر الفاظ کو مکمل جسم عطا کرتی ہیں۔ شاعر محض چھپی ہوئی علامتوں سے نہیں بلکہ الفاظ کے پورے جسم، پورے وجود کی مدد ہی سے کام لیتا ہے۔ لیکن زیادہ تر لوگ شاعری کی ہر چیز گنوا دیتے ہیں کیونکہ یہ ضروری حصے ان کی دسترس سے باہر رہتے ہیں۔

اس کے بعد ''ذہن کی آنکھ'' میں مختلف تصویریں اُبھرتی ہیں۔ الفاظ کی نہیں بلکہ ان چیزوں کی جن کا اظہار الفاظ کر رہے ہیں، مثلاً جہازوں کی یا پہاڑیوں کی اور ان کے ساتھ ساتھ ہو سکتا ہے کہ اور بھی مختلف قسم کی تمثال (Images) ذہن میں آئیں۔ لیکن الفاظ کے تمثالی اجسام (Image Bodies) کے برخلاف اور دوسری تمثال بہت زیادہ اہم نہیں ہیں۔ وہ لوگ جو ان تک پہنچتے ہیں ممکن ہے وہ انہیں ناگزیر سمجھیں اور ان کے لیے یہ ضروری ہوں لیکن دوسرے لوگوں کو ان کی سرے سے ضرورت ہی نہ ہو۔ یہ وہ مقام ہے جہاں انفرادی ذہنوں کا فرق نمایاں طور پر سامنے آتا ہے۔

اس کے بعد وہ تحریک یا شورش جسے ہم نے تجربے کا نام دیا ہے، بڑی اور چھوٹی دو شاخوں میں تقسیم ہو جاتی ہے، حالانکہ یہ دونوں دھارے ایک دوسرے سے گہرا اندرونی تعلق رکھتے اور ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ درحقیقت ہم نے ان کو دو دھارے صرف سمجھانے کی آسانی کے لیے کہا ہے۔

چھوٹی شاخ کو ہم ''ذہنی دھارا'' کہہ سکتے ہیں اور دوسری شاخ، جسے ہم فعال یا ''جذباتی دھارے'' کا نام دے سکتے ہیں، ہماری دلچسپیوں کے ''کھیل'' سے بنتی ہے۔

ذہنی دھارے کو سمجھنا خاصا آسان ہے۔ یا یوں کہئے کہ یہ خود بخود سمجھ میں آ جاتا ہے۔ لیکن دونوں دھاروں میں سے اس دھارے کی اہمیت کم ہے۔ شاعری میں اس کی اہمیت ایک ''ذریعہ'' کی سی ہے۔ یہ جذباتی و فعال دھارے کو اُبھارتا اور راستہ دکھاتا ہے۔ یہ خیالات سے بنتا

ہے۔ اور خیالات ایسی حقیر جامد چیز نہیں ہوتے کہ شعور میں کود کر آ جائیں اور پھر نکل کر باہر چلے جائیں۔ بلکہ یہ تو بہتے ہوئے واقعات ہوتے ہیں جو ان چیزوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو خیالات کا مخرج ہیں۔

یہ سب کچھ کیسے ہوتا ہے ایک ایسی بات ہے جو اب تک اختلافی ہے۔

چیزوں کی طرف اشارہ کرنا یا ان کا مظہر ہونا ہی وہ کام ہے جو خیالات انجام دیتے ہیں۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس سے زیادہ کام انجام دیتے ہیں۔ لیکن یہی وہ ہمارا اصل فریب ہے جس میں ہم مبتلا ہیں۔ اقلیمِ خیالات کی حیثیت ایک خود مختار حکومت کی سی نہیں ہوتی۔ ہمارے خیالات ہماری دلچسپیوں کے غلام ہوتے ہیں، حتیٰ کہ جب وہ بغاوت کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں تو ایسے میں عام طور پر گڑ بڑ خود ہماری دلچسپیوں میں ہوتی ہے۔ ہمارے خیالات تو اشارہ نما (Pointer) کی حیثیت رکھتے ہیں اور یہ دراصل دوسرا فعال دھارا ہی ہے جو ان چیزوں سے سروکار رکھتا ہے، جن کی طرف خیالات اشارہ کرتے ہیں یا جن کا وہ مظہر ہوتے ہیں۔

کچھ لوگ جو شاعری پڑھتے ہیں (اور یہ لوگ اکثر اسے بھی زیادہ نہیں پڑھتے) اس طرح کے بنے ہوتے ہیں کہ شاعری پڑھتے وقت ان میں خیالات کے ذہنی دھارے کے سوا کچھ پیدا نہیں ہوتا۔ یہ کہنا شاید بیکار ہوگا کہ وہ نظم تک نہیں پہنچے۔ تجربے کے اس حصے کو مبالغے سے بیان کرنا اور اسے ضرورت سے زیادہ اہمیت دینا قابلِ ذکر مروجہ رجحان ہے۔ اس سے اس بات کا بھی پتہ چلتا ہے کہ بہت سے لوگ شاعری کیوں نہیں پڑھتے؟

اصل میں ''فعال دھارا'' ہی اہمیت رکھتا ہے کیونکہ اسی سے ساری تحریک اور شورش کی قوت پیدا ہوتی ہے۔ وہ فکر جو پیدا ہوتی ہے اس کی حیثیت اس بیش بہا اور ضروری پرزے کی سی ہے جو چل تو اسی مشین سے رہا ہے لیکن ساتھ ساتھ ساری مشین کو کنٹرول بھی کر رہا ہے۔ ہر تجربہ بنیادی طور پر دلچسپی یا کچھ دلچسپیوں کا مجموعہ ہوتا ہے جو جھول کر واپس آتا ہے اور پھر ٹھہر جاتا ہے۔

یہ سمجھنے کے لیے کہ دلچسپی کیا ہے ہمیں چاہئے کہ ہم ذہن کو نہایت نازک طریقے پر ٹنگی ہوئی ترازو کا ایک نظام سمجھیں۔ یہ نظام ایسا ہے کہ جب تک ہم صحت مند ہیں یہ مسلسل نشو و نما پاتا رہتا ہے۔ ہر وہ کیفیت و حالت، جس سے ہم دوچار ہوتے ہیں، اس ترازو کے توازن میں کسی نہ کسی حد تک خلل ڈال دیتی ہے۔ وہ طریقے جن سے (ہلنے کے بعد) وہ ترازو دوبارہ نیا توازن حاصل کرتی ہے دراصل وہ محرکات ہیں جن سے ہم کسی حالت یا کیفیت کا مقابلہ کرتے ہیں اور اس نظام کی

خاص ترازوئیں ہماری خاص دلچسپیاں ہیں۔

فرض کیجئے کہ ہم ایک مقناطیسی قطب نما کو ایک طاقتور مقناطیس کے قریب لے جائیں۔ اس کی سوئی ہمارے ساتھ ساتھ ہلتی جاتی ہے اور جب ہم کسی مقام پر ٹھہر جاتے ہیں تو اس کی سوئی بھی ایک نئی سمت میں آ کر ٹھہر جاتی ہے۔ فرض کیجئے کہ ہم اس ایک قطب نما کے بجائے چھوٹی بڑی مقناطیسی سوئیوں کا ایک ایسا نظام لے کر چلیں جس میں ایک سوئی دوسری سوئی پر اثر انداز ہوتی ہو۔ کچھ صرف اوپر نیچے کی طرف حرکت کریں، کچھ اِدھر اُدھر اور باقی آزادانہ گھومتی رہیں۔ ہمارے چلنے پر اس نظام میں جو حرکت پیدا ہوگی وہ بہت پیچیدہ ہوگی۔ لیکن ہر مقام پر جہاں ہم اسے رکھیں گے، ایک صورت ایسی ضرور پیدا ہوگی کہ جب سب سوئیاں آخر میں ایک خاص عالم میں آ کر ٹھہر جائیں گی اور سارے نظام کا ایک عام توازن یا ٹھہراؤ قائم ہو جائے گا۔ لیکن اگر ہم اس کو ذرا سا بھی ہلائیں گے یا ہٹائیں گے تو سوئیوں کا یہ موجودہ توازن دوبارہ ایک نیا توازن تلاش کرتا نظر آئے گا۔

ایک اور پیچیدگی بھی پیدا ہوتی ہے۔ فرض کیجئے کہ اس وقت جب ساری سوئیاں ایک دوسرے پر اثر انداز ہو رہی ہیں تو ان میں سے کچھ صرف باہر کے مقناطیسوں ہی سے متاثر ہو رہی ہیں، جن کے درمیان یہ نظام چل رہا ہے۔ اگر قاری کا تخیل اس عمل کو آنکھوں سے دیکھنا چاہتا ہے تو وہ بڑی آسانی سے اس صورت حال کا ڈائی گرام (Diagram) بنا سکتا ہے۔

ذہن کو بھی اگر ہم حیرت انگیز طور پر پیچیدہ تصور کریں تو وہ بھی اس نظام سے مختلف نہیں ہے۔ سوئیاں ہماری دلچسپیاں ہیں، جو اہمیت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں یعنی درجے کے اعتبار سے کہ جب وہ جنبش کرتی یا حرکت میں آتی ہیں تو دوسری سوئیاں بھی حرکت میں آ جاتی ہیں۔ توازن کا ہر نیا بگاڑ، جو جگہ کے بدلنے سے پیدا ہوتا ہے، ضرورت کا ساتھ دیتا ہے۔ اور یہ جنبش جو پیدا ہوتی ہیں، جب کہ سارا نظام خود کو دوبارہ منظم کرنے میں لگا ہوتا ہے، دراصل ہمارے ردعمل کی طرح ہیں یعنی ان محرکات کی طرح جن کے ذریعے ہم ضرورت کو پورا کرتے ہیں۔ اکثر یہ توازن انتشار پیدا ہو جانے کے بہت عرصے بعد تک بھی قائم نہیں ہو پاتا۔ اس طرح عدم توازن کی ایسی صورت پیدا ہو سکتی ہے جو سالوں باقی رہتی ہے۔

بچہ اس دنیا میں مقابلتاً ایک سیدھا سادا نظام لے کر پیدا ہوتا ہے۔ صرف چند چیزیں اسے متاثر کرتی ہیں اور اس کے ردِعمل بھی چند اور سیدھے سادے ہوتے ہیں، لیکن وہ (عمر کے ساتھ) بہت تیزی سے پیچیدہ ہوتا جاتا ہے۔ کھانے کے لیے اس کی متواتر ضروریات اور مختلف

چیزوں کی طرف توجہ اس کی (ذہن کی) سوئیوں کو مسلسل جھلاتی رہتی ہیں۔ رفتہ رفتہ مختلف ضروریات شعبوں میں تقسیم ہو جاتی ہیں اور اس طرح ''ماتحت نظام'' (Sub-Systen) وجود میں آتے چلے جاتے ہیں۔ بھوک ایک قسم کا ردِ عمل پیدا کرتی ہے۔ کھلونے دوسرے قسم کا ردِ عمل پیدا کرتے ہیں۔ پُرشور آوازیں ایک اور قسم کا ردِ عمل پیدا کرتی ہیں اور اسی طرح اس کی اور ضروریات بھی۔ لیکن ''ماتحت نظام'' کبھی بالکل آزاد نہیں ہوتے۔ اس طرح وہ بڑا ہوتا جاتا ہے اور زیادہ نازک اور کثیر اثرات کے تحت آتا جاتا ہے۔

کچھ معاملات میں وہ زیادہ ذی شعور اور تیز فہم ہوتا جاتا ہے۔ صورت حال میں ذرا سے فرق سے اس کا توازن بگڑ جاتا ہے۔ چند دوسرے معاملات میں وہ زیادہ مستقل مزاجی کا ثبوت دیتا ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ اس کے اندر نئی نئی دلچسپیاں پیدا ہوتی جاتی ہیں جن میں جنس کی مثال سب سے نمایاں ہے۔ اسے وسعت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس میں نئے اسباب کے ساتھ بدلنے کی اہلیت ہوتی ہے۔ وہ صورت حال کے نئے نئے پہلوؤں سے اثر پذیر ہونے لگتا ہے۔

یہ ارتقا بڑا بالواسطہ راستہ اختیار کرتا ہے۔ یہ اور بھی غیر مستقل اور ڈانواں ڈول ہو جائے اگر معاشرہ ہر درجے پر اسے بار بار ڈھالتا نہ رہے اور نامکمل طور پر، اس سے قبل کہ وہ بالغ ہو، اس کی تشکیل نو نہ کرتا رہے۔ وہ بلوغت کو، چھوٹی اور بڑی دلچسپیوں کا ایک بڑا ذخیرہ لے کر، پہنچتا ہے جو ایک حد تک انتشار ہوتا ہے اور ایک حد تک اُسے نظام کہا جا سکتا ہے۔ جس میں اس کی شخصیت کے کچھ حصے پورے طور پر نشوونما پالیتے ہیں اور عمل کے لیے آزاد ہوتے ہیں۔ اور دوسرے حصے ہر قسم کے اتفاقی طریقوں میں پھنسے اور جکڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ یہ ہے دلچسپیوں کا وہ حیرت انگیز طور پر پیچیدہ ہجوم جس پر ایک چھپی ہوئی نظم اثر انداز ہوتی ہے۔ بعض اوقات خود نظم ہی وہ اثر اپنے اندر رکھتی ہے جو خلل ڈال کر ہمیں درہم برہم اور بے چین کر دیتی ہے۔ کبھی نظم صرف ایک ذریعہ ہوتی ہے جس سے، پہلے سے موجود خلل، اضطراب و فساد دور ہو جاتا ہے۔ زیادہ تر دونوں باتیں ایک ساتھ ہوتی ہیں۔

لہٰذا ہم شاعرانہ تجربے کے دھارے کو، ان خلل پذیر دلچسپیوں کا اپنی جگہ سے ہل کر، دوبارہ توازن حاصل کرنے کا عمل کہہ سکتے ہیں۔ شروع شروع میں ہم نظم کو اس لیے پڑھتے ہیں کہ ہم کسی طرح پر اسے پڑھنے میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ صرف اس لیے کہ ایسا کرنے سے ہماری کوئی دلچسپی اپنا توازن حاصل کرنے کی کوشش کر رہی ہے۔ اور پڑھتے وقت جو کچھ بھی ہوتا ہے وہ اسی طرح کی

کسی وجہ سے ہوتا ہے۔ ہم لفظوں کو سمجھتے ہیں (دھارے کی ذہنی شاخ اپنے راستے پر کامیابی سے چلتے ہیں) صرف اس لیے کہ اس ذریعے سے ایک دلچسپی، اپنا ردعمل ظاہر کر رہی ہے اور ہمارا باقی تجربہ برابر بلکہ زیادہ واضح طور پر، حسب منشا بدل جانے میں مصروف ہو جاتا ہے۔

باقی تجربہ جذبات اور رجحانات سے بنتا ہے۔ جذبات ہی وہ چیز ہیں جو جسمانی تبدیلیوں میں بازگشت کے ساتھ، ردعمل کے طور پر، پیدا ہوتے ہیں۔ رجحانات وہ محرکات ہیں جو ایک قسم یا دوسرے قسم کے طرز عمل کے جواب یا ردعمل کی مدد سے پیدا ہوتے ہیں۔ وہ اس کے باہر جانے والے راستے ہیں۔ بعض اوقات یہ بہت آسانی سے نظر انداز ہو جاتے ہیں۔ مگر ایک سیدھی سادی سی بات پر غور کیجیے۔ مثال کے طور پر ہنسی کے دورے کو لیجیے جسے آپ لازمی طور پر اس وقت دبانے یا چھپانے پر مجبور ہو جاتے ہیں جب آپ کسی گرجا یا کسی سنجیدہ محفل میں ہوتے ہیں۔ آپ کوشش کرتے ہیں کہ آپ نہ ہنسیں۔ محدود محرکات کی سرگرمیوں اور دباؤ پر شک نہیں کیا جا سکتا۔ وہ زیادہ نازک، لطیف اور وسیع محرکات بھی، جو ایک نظم ہمارے اندر پیدا کرتی ہے، اسی اصول پر مبنی ہوتے ہیں۔ وہ عام طور پر ظاہر نہیں ہوتے۔ وہ کھل کر سامنے نہیں آتے اس لیے کہ وہ بہت پیچیدہ ہوتے ہیں۔ جب وہ آپس میں توازن پیدا کر کے ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور ایک مربوط اکائی کی شکل میں منظم ہو جاتے ہیں تو مخصوص ضرورتیں پوری کر سکتے ہیں۔ ایک پورے طور پر پختہ و مکمل آدمی میں، عمل کے لیے تیار ہونے کی حالت، عمل کی جگہ لے لے گی جب کہ عمل کے لیے مناسب صورتِ حال موجود نہیں ہوتی۔ شاعری کی بنیادی خصوصیت، اور دوسرے فنون کی طرح، یہ ہے کہ یہاں بھی مناسب صورتِ حال موجود نہیں ہوتی۔ ہم اسٹیج پر ہیملٹ کو نہیں بلکہ اداکار کو دیکھتے ہیں۔ عمل کی اس طرح کی آمادگی ہمارے حقیقی طرزِ عمل کی جگہ لے لیتی ہے۔

غرض کہ تجربہ کا یہی اصل خاکہ ہے۔ آنکھ کے پردے پر نشانات جن کو ضروریات کا نظام اپنے تصرف میں لے آتا ہے (یاد رکھیے کہ دن بھر میں کتنے ہی تاثرات ہماری توجہ کو اس لیے مبذول نہیں کرا پاتے کیونکہ ہماری کوئی دلچسپی ان سے وابستہ نہیں ہوتی)۔ پھر محرکات کا بڑے پیمانے پر شورش میں آنا، جس کی ایک شاخ ''خیالات'' یعنی الفاظ کے معنی ہیں، جس کی دوسری شاخ ایک جذباتی جواب یا ردعمل ہے، جو رجحانات کو پروان چڑھاتا ہے یعنی عمل کے لیے تیار کرتا ہے خواہ وہ عمل وجود میں آئے یا نہ آئے۔ دونوں شاخوں میں ایک دوسرے سے گہرا تعلق ہے۔

اب ہمیں ان رشتوں کو زیادہ غور سے دیکھنا چاہیے۔ یہ بات بظاہر عجیب معلوم ہوتی ہے

کہ ہم خیالات کو باقی ردِعمل کا حاکم اور سبب نہیں بناتے۔ ایسا کرنا فی الحقیقت روایتی نفسیات کی فاحش غلطی ہے۔ انسان ان صفات پر زور دیتا ہے جو اسے بندر سے ممتاز کرتی ہیں اور ان میں سے بھی، خاص طور پر وہ صفات، جو اس کی ذہنی صلاحیتوں سے تعلق رکھتی ہیں۔ گو یہ اہم ضرور ہیں لیکن انہیں وہ درجہ دے دیا گیا ہے جن کی وہ مستحق نہیں ہیں۔ ذہن دلچسپیوں کا طفیلی ہے۔ ایک ایسا ذریعہ، جس سے وہ زیادہ کامیابی کے ساتھ آپس میں توازن پیدا کر کے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ انسان کسی طرح بھی ابتدائی طور پر ذہانت کا نام نہیں ہے۔ وہ تو دلچسپیوں کا ایک نظام ہے۔ ذہانت انسان کی مدد کرتی ہے مگر اس کی روح رواں نہیں ہے۔

ایک حد تک اس فطری غلطی کی وجہ سے اور ایک حد تک اس لیے کہ ذہنی کاموں کا مطالعہ زیادہ آسان ہوتا ہے، دماغ کے عمل کی ساری روایتی تحلیل الٹ دی گئی ہے۔ اسی لیے ان مشکلات کے علاج کے لیے، جو اس غلطی سے وابستہ ہیں، شاعری کو مستقبل میں زیادہ اہمیت حاصل ہوگی۔ لیکن آیئے ہم شاعرانہ تجربے پر زیادہ توجہ سے غور کریں۔

اولاً یہ کہ شاعری پڑھنے کے لیے لفظوں کو، تخیل میں آئی ہوئی پوری آواز اور پورا جسم دینا کیوں ضروری ہے؟ یہ کہنے سے کیا مطلب ہے کہ شاعر اسی صورت اور جسم سے کام لیتا ہے۔ جواب یہ ہے کہ اس سے قبل کہ الفاظ ذہنی طور پر سمجھ میں آئیں اور خیالات، جن کی وہ تشکیل کرتے ہیں، سمجھ میں آئیں، الفاظ کی نقل وحرکت اور صورت ہماری دلچسپیوں پر بہت گہرا اثر ڈالتی ہیں۔ یہ کیسے ہوتا ہے؟ ایک ایسا معاملہ ہے جو ابھی تک کامیابی کے ساتھ طے نہیں ہو سکا ہے لیکن یہ بات کہ ایسا ہوتا ہے شاعری کا کوئی حساس قاری اس بات پر شک نہیں کر سکتا۔ کافی مقدار میں شاعری، یہاں تک کہ عظیم شاعری، موجود ہے (مثلاً شیکسپیئر کے گیت اور ان سے ذرا مختلف سوئن برن کی بہترین شاعری کا بڑا حصہ) جس میں الفاظ کے معنی کو بغیر کسی نقصان یا کمی کے تقریباً نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ شاید یہ کام بغیر توجہ و کاوش کے نہیں ہوتا حالانکہ بعض اوقات ایسا کرنے میں فائدہ ہے۔ لیکن یہ بات، کہ الفاظ کے معنی سمجھنے کی اضافی اہمیت (''پہلے'' اور ''بعد'' کے براؤننگ کا مقابلہ کر کے دیکھ لیجیے) بدلتی رہتی ہے، ہمارے موجودہ مقصد کے لیے کافی ہے۔

قریب قریب ساری شاعری میں لفظوں کی آواز اور احساس، جس کو عموماً نظم کی ہیئت کا نام دیا جاتا ہے تاکہ اسے ''مواد'' سے ممیز کیا جا سکے، پہلے اثر کرتا ہے، اور الفاظ کے معنی اس بات سے لطیف طریقے پر متاثر ہوتے ہیں۔ زیادہ تر الفاظ، اپنے سیدھے سادے معنی کے لحاظ سے، مبہم ہوتے

ہیں اور خاص طور پر جب وہ شاعری میں استعمال ہوتے ہیں۔ ہم انہیں، اپنی مرضی کے مطابق، مختلف معنی دے سکتے ہیں۔ وہ معنی جو ہم انہیں دیتے ہیں یقیناً ایسے ہوتے ہیں جو ان محرکات کے لیے نہایت موزوں ہوتے ہیں جو نظم کی ہیئت کے ذریعے حرکت میں آئے ہیں۔ یہی بات عام گفتگو میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ جو کچھ کہا جاتا ہے اس کے خالص منطقی معنی کے لحاظ سے نہیں بلکہ آواز کے لہجے اور موقع ومحل کے مطابق۔ اور یہ وہ ہیں جن سے ہم معنی پیدا کرتے ہیں۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ سائنس ان اجزاء کو کامیابی کے ساتھ روکنے کی کوشش کرتی ہے۔ ہم سائنس داں پر اس لیے اعتماد کرتے ہیں کہ وہ اپنی بات کو دلائل سے ثابت کرتا ہے۔ اس لیے نہیں کہ وہ اپنی بات کو فصاحت و بلاغت سے بیان کرتا ہے۔ درحقیقت ہم اس وقت اس پر اعتماد نہیں کرتے جب ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے انداز، اپنے طرز سے ہمیں متاثر کررہا ہے۔

الفاظ کے استعمال میں شاعری سائنس سے متضاد چیز ہے۔ متعین خیالات ضرور آتے ہیں مگر اس لیے نہیں کہ الفاظ اس طرح منتخب کیے گئے ہیں کہ منطقی طور پر ایک کے سوا باقی سب امکانات ختم ہوگئے ہیں۔ نہیں، ایسا نہیں ہے۔ بلکہ اس لیے کہ انداز یا طرز، آواز کا لہجہ، تال، لے اور اس کا وزن ہماری دلچسپیوں پر اثر کرتے ہیں اور ان کے لاتعداد امکانات میں سے صرف موزوں مخصوص خیال کو، جس کی انہیں ضرورت ہے، منتخب کر لینے پر مجبور کردیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شاعرانہ بیانات اکثر نثری بیانات سے زیادہ صحیح وموزوں معلوم ہوتے ہیں۔ منطقی اور سائنسی طریقے پر استعمال کی جانے والی زبان کسی منظر یا کسی چہرے کو بیان نہیں کرسکتی۔ ایسا کرنے کے لیے ناموں کا ایک عجیب وغریب نظام بنانا ہوگا جس کے ذریعے معنی کے مختلف فرق اور باریکیوں کو اور مخصوص و موزوں صفات کو بیان کیا جاسکے۔ چونکہ ان چیزوں کے لیے نام موجود نہیں ہیں اس لیے دوسرے ذرائع استعمال کیے جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ جب کوئی شاعر، رسکن یا ڈی کوئنسی کی طرح، نثر لکھتا ہے تو وہ پڑھنے والے کو ایک لفظ، ایک ترکیب یا ایک جملے کے لاتعداد مختلف اور ممکن معنی میں سے، مخصوص معنی کا انتخاب کرنے پر مائل کرتا ہے۔ جن ذرائع سے وہ ایسا کرتا ہے وہ لاتعداد اور متنوع ہیں۔ ان میں سے کچھ کا اوپر ذکر ہو چکا ہے مگر جس طرح شاعر انہیں استعمال کرتا ہے وہ شاعر کا اپنا راز ہے اور ایک ایسی چیز ہے جسے سکھایا نہیں جاسکتا۔ شاعر جانتا ہے کہ اسے کیسے کیا جائے لیکن وہ خود بھی نہیں جانتا کہ یہ کیسے ہوجاتا ہے؟

شاعری کی کم اہمیت اور اس کے بارے میں غلط فہمی کی خاص وجہ یہ ہے کہ ہم اس میں

''خیال'' کو بہت زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ ہم زیادہ واضح طور پر دیکھ سکتے ہیں کہ خیال سب سے اہم چیز نہیں ہے اگر ہم اک لمحے کے لیے قاری کے بجائے خود شاعر کے تجربے پر غور کریں۔ آخر شاعر نے یہی الفاظ کیوں استعمال کیے؟ دوسرے الفاظ کیوں استعمال نہیں کیے؟ اس لیے نہیں کہ یہ الفاظ خیال کے تواتر کی ترجمانی کرتے ہیں جس کا وہ ابلاغ کرنا چاہتا ہے۔ یہ بات اہم نہیں ہے کہ ایک نظم کیا کہتی ہے بلکہ وہ کیا ہوتی ہے؟ شاعر سائنس داں کی طرح نہیں لکھتا۔ وہ ا۔ الفاظ کو اس لیے استعمال کرتا ہے کیونکہ وہ دلچسپیاں، جو اس صورت حال سے پیدا ہوتی ہیں، مل کر ان الفاظ کو بالکل اسی شکل میں اس کے شعور میں داخل کرتی ہیں تاکہ وہ اپنے سارے تجربے کو منظم و مستحکم کر کے اپنے قبضے میں لا سکے۔ تجربہ بذات خود (محرکات کا مدوجزر جو ذہن میں اٹھ رہا ہے) الفاظ کے مخرج اور قانونِ منظوری کا درجہ رکھتا ہے۔ الفاظ بذاتِ خود، مخصوص تصورات یا افکار کی ترجمانی نہیں کرتے بلکہ وہ تو اسی تجربے کی ترجمانی کرتے ہیں، حالانکہ اکثر اس قاری کو، جو غلط طریقے پر کسی نظم سے رجوع کرتا ہے، یہ دوسری اشیاء کے بارے میں آراء کا ایک سلسلہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ایک مناسب قاری کے لیے الفاظ_____ اگر وہ واقعتاً تجربے کی کوکھ سے پیدا ہوئے ہیں اور محض لسانی عادت سے یا اثر قائم کرنے کی خواہش سے یا مصنوعی غور وفکر سے، نقل یا پیروی سے، غیر متعلق جدت سے یا کسی اور ناکامی کی وجہ سے، جو زیادہ تر لوگوں کو شاعری سے روکتی ہے، پیدا نہیں ہوئے ہیں_____ الفاظ اس کے ذہن میں وہی دلچسپیاں پیدا کریں گے اور کچھ دیر کے لیے وہی صورت حال، وہی حالت اور وہی ردِعمل پیدا کریں گے جن سے شاعر گزرا تھا۔

ایسا کیوں ہوتا ہے یہ اب بھی ایک سربستہ راز ہے۔ محرکات کا ایک غیر معمولی اور پیچیدہ مجمع، الفاظ کو یکجا کر دیتا ہے۔ پھر دوسرے ذہن میں یہ معاملہ ایک حد تک خود کو الٹ دیتا ہے اور الفاظ محرکات کا ویسا ہی مجمع وجود میں لے آتے ہیں۔ الفاظ، جو ابتدا میں تجربے کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں، دوسری دفعہ میں ویسے ہی تجربے کا سبب بنتے معلوم ہوتے ہیں۔ ایک عجیب چیز واقع ہوتی ہے۔ ابلاغ کے باہر کسی چیز سے اس کا مقابلہ نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن یہ بیان بھی پورے طور پر صحیح نہیں ہے۔ الفاظ، جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، ایک پہلو سے صرف و محض نتیجہ اور دوسرے پہلو سے صرف و محض سبب نہیں ہیں۔ دونوں معاملوں میں وہ اس تجربے کا حصہ ہیں جو انہیں ایک ساتھ باندھ دیتا ہے اور جو اسے ایک معین ڈھانچا دیتا ہے اور اسے غیر مربوط محرکات کی ابتری سے بچا لیتا ہے۔ میکڈوگل کے الفاظ میں انہیں محرکات کے اس مخصوص مزاج کی ''کنجی'' کہا جا سکتا ہے۔ اس طرح غور کرنے سے یہ

بات کم تعجب خیز رہ جاتی ہے کہ جو کچھ شاعر لکھتا ہے ضروری ہے کہ وہ اس تجربے کو قاری کے ذہن میں بھی منتقل کردے۔

تیسرا باب

کیا چیز وقیع ہے؟

ہم اس موضوع پر کہ نظم کیا چیز ہے اور شاعرانہ تجربے کا عام ڈھانچا کیا ہے کافی بحث کر چکے ہیں۔ اب ہمیں اس سے آگے چلنا چاہیے۔ سوال یہ ہے کہ ''اس کا فائدہ کیا ہے؟''، ''یہ کیوں اور کیسے وقیع ہے؟''۔

اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ کہی جاسکتی ہے کہ شاعرانہ تجربات بھی دوسرے اور تجربات کی طرح ہی وقیع ہوتے ہیں۔ انہیں بھی انہی معیاروں سے جانچنا چاہیے۔ یہ معیار کیا ہیں؟

اس ضمن میں غیر معمولی طور پر اختلافی خیالات سامنے آتے ہیں۔ یہ بڑی فطری بات ہے کیونکہ خود اس بارے میں کہ تجربہ کیا ہے مختلف خیالات پیش کیے جاچکے ہیں۔ اچھے اور برے تجربات کے سلسلے میں اختلاف کا انحصار اس بات پر ہے کہ ہم خود تجربے کو کیا سمجھتے ہیں؟ جیسے علمِ نفسیات میں فیشن بدلے ہیں ویسے ہی انسان کے اخلاقی نظریات میں بھی تبدیلیاں آئی ہیں۔ ایک زمانہ تھا جب انسان ایک سیدھی سادی ابدی روح کو بنیادی چیز سمجھتا تھا اور نیکی کے معنی یہ تھے کہ خالق کی مرضی یا حکم کے مطابق چلا جائے۔ بدی کے معنی اس سے بغاوت کے تھے۔ جب ذہنِ انسانی میں مناسبتیں تلاش کرنے والے (Associationist) ماہرِ نفسیات نے روح کی جگہ ہیجان، سنسنی اور تمثالوں (Images) کے مجمع کو دے دی، نیکی کی جگہ لطف ومسرت نے اور بدی کی جگہ دکھ تکلیف نے لے لی۔ اور اسی طرح اور دوسری تبدیلیاں پیدا ہوئیں۔ تبدیلیوں کی تاریخ کو پیش کرنے کے لیے ایک طویل باب لکھنے کی ضرورت ہے۔ اب جب کہ ذہن جسے دلچسپیوں کا نظام مانا جاتا ہے، آخر اس کی ''رو سے نیکی اور بدی میں کیا فرق ہوگا؟''

یہ فرق آزاد اور مسرفانہ تنظیموں اور زندگی کی وسعت اور تنگی کا فرق ہے۔ کیونکہ اگر ذہن دلچسپیوں کا نظام ہے اور اگر تجربہ ان کا کھیل ہے تو کسی تجربے کی قدر و قیمت کا فرق صرف درجے کا

فرق رہ جاتا ہے جس درجے تک ذہن، اس تجربے کے ذریعے، پہنچ کر مکمل توازن حاصل کرتا ہے۔

یہ پہلا اندازہ ہے۔ لیکن اسے بڑھانے اور مزید بیان کرنے کی ضرورت ہے تا کہ یہ اندازہ قابلِ قبول نظریہ بن سکے۔ آیئے دیکھیں یہ ترمیمات ہمیں کہاں تک لے جاتی ہیں؟

کسی شخص کی زندگی کے ایک گھنٹے کو سامنے رکھیے۔ اس میں لاتعداد امکانات نظر آئیں گے۔ ان میں سے کون کون سے امکانات بروئے کار آ سکتے ہیں، اس کا انحصار دو خاص عوامل پر ہے۔ اولاً بیرونی صورت حال جس میں وہ رہتا ہے، اُس کا ماحول جس میں وہ دوسرے لوگ بھی شامل ہیں، جن سے وہ تعلق میں آتا ہے اور ثانیاً اس کا نفسیاتی روپ۔ ان میں سے پہلی یعنی بیرونی صورتِ حال کو اکثر زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے صرف یہ غور کرنا ہے کہ کیسے مختلف لوگ، جب کہ وہ قریب قریب ایک سی صورتِ حال میں ہوتے ہیں، کیسے مختلف تجربات سے دوچار ہوتے ہیں۔ ایک صورتِ حال جو ایک کے لیے بالکل غیر دلچسپ ہو، دوسرے کے لیے انتہائی دلچسپ ہو سکتی ہے۔ فرد ساری کی ساری صورتِ حال سے متاثر نہیں ہوتا بلکہ اس صورتِ حال کی صرف چند چیزوں کے انتخاب سے متاثر ہوتا ہے اور عموماً چند ہی لوگ ایک سا انتخاب کرتے ہیں۔ اس انتخاب کا فیصلہ بھی فرد کی دلچسپیوں کا نظام کرتا ہے۔

اختصار کی خاطر یہ مانتے ہوئے کہ جو کچھ اس ایک گھنٹے کے دوران ہوتا ہے نہ ہمارے فرق کیے ہوئے انسان کی زندگی پر مزید نتائج مرتب کرتا ہے اور نہ کسی اور شخص کی زندگی پر۔ گھنٹہ بجتے ہی اس کا فرضی وجود بھی ختم ہو جائے گا (مگر اپنے مقاصد کے لیے ہمیں یہ مان لینا چاہیے کہ وہ یہ بات نہیں جانتا) اور کوئی شخص بھی، جو کچھ وہ ایک گھنٹے میں سوچتا، محسوس کرتا یا عمل کرتا ہے، اس سے ذرا سا بھی بہتر یا بدتر نہیں ہو جاتا۔ اب ایسے میں ہم کیا کہیں گے کہ اس کے لیے کیا کرنا بہتر ہوگا؟

ہمیں اس انسان کی بیرونی صورتِ حال یا اس کے کردار کی تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں ہے۔ ایسا کیے بغیر بھی ہم اپنے سوال کا عمومی جواب دے سکتے ہیں۔ انسان میں مخصوص اور مقرر جبلتیں ہوتی ہیں جو اس کے ماضی کی تاریخ، جس میں اس کا ورثہ بھی شامل ہے، نتیجہ ہوتی ہیں۔ بہت سی چیزیں ایسی ہیں جو وہ نہیں کر سکتا لیکن جسے دوسرے کر سکتے ہیں اور بہت سی چیزیں جنھیں وہ اس صورتِ حال میں تو نہیں کر سکتا، لیکن جنھیں وہ دوسری صورتِ حال میں کر سکتا ہے۔ لیکن اس مخصوص آدمی کو اس مخصوص صورتِ حال میں رکھ کر دیکھیے تو ہمارا سوال یہ ہوتا ہے کہ کون سے امکانات، جو اس کے سامنے موجود ہیں، بمقابلہ دوسرے امکانات کے، اس کے لیے بہتر ہوں گے؟

ایک ہمدرد ناظر کی حیثیت سے ہم اسے کیسی زندگی بسر کرتے ہوئے دیکھنا پسند کریں گے۔

دکھ درد کو الگ کرتے ہوئے ہم شاید اس بات سے اتفاق کریں کہ اس فرضی شخص کے لیے سستی یا بے حسی کی حالت کا انتخاب سب سے خراب انتخاب ہوگا۔ کامل بے حسی، افسردگی، مردہ دلی سب سے افسوک ناک منظر ہوگا اور غیر ضروری طور پر یہ سوچا جائے کہ جب وقت آئے گا اور گھنٹہ بجے گا تو کیا ہوگا؟ اس بات کے پیش نظر شاید ہم اتفاق کریں کہ اس سلسلے میں بہترین انتخاب، بے حسی کی حالت کے برخلاف، کوئی اور چیز ہوگی یعنی بھرپور، انتہائی پُر جوش، انتہائی فعال اور کامل ترین قسم کی زندگی۔

اس قسم کی زندگی وہ ہے جو امکانی حد تک ''مثبت'' دلچسپیوں کو بروئے کار لاتی ہے۔ ہم منفی دلچسپیوں کو چھوڑ سکتے ہیں۔ ایسے میں ہمیں یقیناً اپنے دوست پر ترس آئے گا اگر وہ اپنے اس قیمتی گھنٹے میں سے ایک منٹ کے لیے بھی خوفزدہ یا مایوس ہو جائے۔

مگر یہی سب کچھ نہیں ہے۔ یہی بات کافی نہیں ہے کہ بہت سی دلچسپیاں حرکت میں آئیں۔ اس سے بھی زیادہ ایک اہم بات قابل توجہ ہے:

''دیوتا، روح کا اضطراب اور شورش نہیں بلکہ گہرائی پسند کرتے ہیں''۔

دلچسپیاں ضرور حرکت میں آئیں اور حرکت میں رہیں لیکن ان کے درمیان کم سے کم کشمکش ہو۔ دوسرے لفظوں میں تجربے کو اس طرح منظم کرنا چاہئے کہ تمام محرکات کو، جن سے مل کر وہ بنا ہے، زیادہ سے زیادہ آزادی حاصل رہے۔

اسی سطح پر لوگ ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔ اسی سے اچھی اور بری زندگی میں فرق کیا جا سکتا ہے۔ مواقع حاصل نہ ہونے کی بہ نسبت ابتر ذہنی تنظیم، زندگی کو زیادہ برباد کرتی ہے۔ مختلف محرکات کے درمیان کشمکش وہ سب سے بڑی برائی ہے جو انسان کو مصیبت میں ڈالتی اور پریشان کرتی ہے۔

بہترین زندگی، جو ہم اپنے دوست کے لیے پسند کر سکتے ہیں، وہ ہوگی جس میں، جہاں تک ممکن ہو، اس کی ذات اپنے زیادہ سے زیادہ محرکات کے ساتھ مصروف رہے اور یہ بھی کہ اس کی سرگرمیوں کے ''ماتحت نظام'' کے درمیان کم سے کم تصادم اور کم سے کم باہمی مداخلت ہو، جہاں تک ممکن ہو۔ جتنی زیادہ وہ زندگی بسر کرے اتنا ہی کم وہ اپنی ذات کی مخالفت کرے۔ یہی بہتر ہے۔ مختصراً بحیثیت ماہر نفسیات یہی ہمارا جواب ہے جیسے باہر سے دیکھنے والے تجریدی طور پر حالات کو

بیان کرتے ہیں۔ اور اگر یہ پوچھا جائے کہ یہ زندگی کیسی ہوگی اور یہ کیسے بسر ہوگی؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ یہ شاعری کے تجربے کی طرح محسوس ہوگی اور اسی جیسی ہوگی۔

دو طریقے ہیں جن سے کشمکش پر غالب آیا جا سکتا ہے۔ فتح سے یا سمجھوتے سے۔ مقابلہ کرتے ہوئے محرکات میں سے ایک کو یا دوسرے کو دبایا جا سکتا ہے۔ یا وہ باہمی سمجھوتا کر سکتے ہیں یا وہ ایک دوسرے کے ساتھ توازن پیدا کر کے ہم آہنگ ہو سکتے ہیں۔ ہم تحلیل نفسی کے (جو ابھی تک نفسیات کی غیر منظم سی شاخ ہے) مرہونِ منت ہیں جس نے کسی شدید محرک کو دبانے کے انتہائی مشکل کام کے سلسلے میں نمایاں ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ جب ہم سمجھتے ہیں کہ اسے دبایا دیا گیا ہے تو یہ اکثر اتنا ہی فعال و سرگرم ہوتا ہے جتنا پہلے تھا مگر یہ کوئی اور صورت اختیار کر لیتا ہے، جو عام طور پر زیادہ پریشان کن قسم کی ہوتی ہے۔ مستقلاً قائم رہنے والا ذہنی عدم توازن، ہماری تمام تکلیفوں اور پریشانیوں کا مخرج ہے۔ اسی وجہ سے کہ دبانا یا کچلنا زندگی کو برباد کرنا ہے۔ ہمیشہ سمجھوتے یا مفاہمت کو فتح پر ترجیح دینی چاہئے۔ وہ لوگ جو ہمیشہ خود اپنی ذات پر فتح حاصل کرتے رہتے ہیں دراصل ہمیشہ اپنی ذات کے غلام بنے رہتے ہیں۔ ان کی زندگیاں غیر ضروری طور پر تنگ اور محدود ہوتی جاتی ہیں۔ بہت سے مفکروں کے ذہن کنویں کی طرح ہوتے ہیں حالانکہ انہیں جھیلوں یا سمندروں کی طرح ہونا چاہئے تھا۔

بدقسمتی سے ہم میں سے بیشتر لوگ اپنی ذات میں گم ہو جاتے ہیں اور ہمارے سامنے اس کے سوا کوئی راستہ نہیں رہ جاتا کہ ہم اپنی ذات پر فتح حاصل کرنے کی زیادہ سے زیادہ کوشش کرتے رہیں۔ انتشار سے بچنے کا ہمارے پاس یہی ذریعہ رہ جاتا ہے۔ ہمارے محرکات میں کچھ ترتیب، کچھ تنظیم ہونی چاہئے۔ نہیں تو ہم دس منٹ بھی بغیر پریشانی یا تباہی کے نہیں رہ سکتے۔ ماضی میں روایت کی حیثیت ورسلیز کے صلح نامہ کی سی تھی جو مختلف دلچسپیوں کو ایسے حدود و اثر کے دائرے میں رکھ دیتی تھی جن کا تعلق فتح سے ہوتا تھا اور اس طرح ہماری زندگیوں کو مناسب طریقے پر ترتیب دے دیتی تھی۔ لیکن روایت کمزور پڑ رہی ہے۔ اخلاقی حاکمیت اب عقائد سے مستحکم نہیں ہے جیسی کہ وہ پہلے تھی۔ ان کی پابندیاں اپنی قوت کھو رہی ہیں۔ ہمیں اب کسی ایسی چیز کی ضرورت ہے جو پرانے نظام کی جگہ لے لے۔ اب قوت کے نئے توازن اور فتوحات کی نئی ترتیب و تنظیم کی ضرورت نہیں ہے بلکہ ایک ''اقوام متحدہ'' کی ضرورت ہے جو محرکات میں اخلاقی تنظیم پیدا کر دے۔ ایک نیا نظام پیدا کرے جو دبانے کی کوشش کے بجائے مفاہمت پر مبنی ہو۔

اب تک محض چیدہ چیدہ افراد ہی اس نئے نظام تک پہنچے ہیں اور وہ بھی شاید مکمل طور پر نہیں۔ لیکن بہت سے لوگوں نے تجربے کے ایک خاص دائرے میں، اسے تھوڑے سے عرصے کے لیے ضرور حاصل کیا ہے۔ اور بہت سوں نے اپنے ان تجربوں کو بیان بھی کر دیا ہے۔

شاعری انہیں بیانات سے تعلق رکھتی ہے۔

مگر اس نکتہ کو مزید بیان کرنے سے پہلے ہمیں اپنے فرضی دوست کی طرف واپس آنا چاہیے جو اپنے آخری گھنٹے میں مست ہے اور سمجھ رہا ہے کہ ایک گھنٹے کی یہ پابندی ختم ہوگئی ہے۔ اس مخصوص گھنٹے کے علاوہ ہم کسی اور گھنٹے پر غور کریں جو ہمارے دوست کے مستقبل کے لیے بھی اہم نتائج کا حامل ہے۔ آیئے ہم کسی کی زندگی کے کسی بھی حصے پر غور کریں۔ اس سے ہماری بحث پر کیا اثر پڑے گا؟ کیا نیکی اور بدی کے ہمارے معیار بدل جائیں گے؟

واضح طور پر اب معاملہ مختلف ہے۔ یہ زیادہ پیچیدہ معاملہ ہے۔ ہمیں ان نتائج کو پیش نظر رکھنا ہوگا۔ ہمیں اس کے تجربے پر محض تجربے کی حیثیت سے غور نہیں کرنا چاہئے بلکہ اس کی زندگی کے ایک حصے کی حیثیت سے اور ساتھ ساتھ دوسرے لوگوں کی صورت حال کی امکانی عوامل کی حیثیت سے بھی غور کرنا چاہئے۔ اگر ہم اس تجربے کو پسند کریں تو اسے نہ صرف زندگی سے بھرپور اور کشمکش سے آزاد ہونا چاہئے بلکہ اس میں یہ قوت بھی ہو کہ ہمیں اس کے اپنے تجربے اور ساتھ ساتھ دوسرے لوگوں کے دوسرے تجربوں سے بھی ہمکنار کردے۔ اور یہ دوسرے تجربے بھی زندگی سے بھرپور اور کشمکش سے آزاد ہوں۔ اور اکثر حقیقت میں اسے زندگی سے کم بھرپور اور زیادہ محدود، جتنا کہ وہ ہوسکتا ہے، ہونا چاہئے تاکہ یہ نتائج حاصل ہوسکیں۔ ایک عارضی انفرادی نیکی کو بعد میں آنے والی عام نیکی کے سامنے قربان کرنا ہوگا۔ تصادم اکثر اس لیے ضروری ہوتا ہے تاکہ وہ بعد میں سر نہ اٹھائیں۔ متصادم محرکات کی باہمی ہم آہنگی میں کچھ وقت لگ سکتا ہے اور ایک سخت کشمکش ہی وہ راستہ ہے جس سے وہ آئندہ پُرامن طریقے پر تعاون کرنا سیکھ سکتے ہیں۔

مگر یہ سب پیچیدگیاں اور اختلاف ہمارے اس نتیجے کے راستے میں حائل نہیں ہوتے جس پر ہم ایک عام سی مثال کے ذریعے پہنچے ہیں۔ ایک اچھا تجربہ، جن معنی میں ہم نے وضاحت کی ہے، ہمیشہ زندگی سے بھرپور ہوتا ہے۔ یا نتیجے کے طور پر زندگی سے بھرپور تجربوں کی طرف لے جاتا ہے۔ خراب تجربہ وہ ہے جو خود کو برباد کر دیتا ہے یا پریشان کرنے والا تصادم پیدا کرتا ہے۔ یہاں تک بحث صحیح اور منظم ہے اور اب ہم اسی بحث کی روشنی میں ''شاعر'' کے بارے میں غور کر سکتے ہیں۔

چوتھا باب

زندگی کی بالا دستی

شاعروں کی اہم ترین صفت الفاظ پر ان کی حیرت انگیز قدرت ہے۔ یہ محض ذخیرۂ الفاظ یا لغت کے معاملہ نہیں ہے حالانکہ یہ بات معنی خیز ہے کہ شیکسپیئر کا ذخیرۂ الفاظ ہر انگریز سے زیادہ وسیع اور متنوع ہے۔ یہ الفاظ کی تعداد کا مسئلہ نہیں ہے جو کسی مصنف کے پاس ہیں بلکہ اصل میں وہ طریقہ ہے جس سے وہ انہیں استعمال کرتا ہے اور جو اسے شاعر کی حیثیت سے ایک مقام عطا کرتا ہے۔ اصل چیز جو اہم ہے یہ ہے کہ الفاظ شاعر کو اور شاعر الفاظ کو کیسے بدلتے اور متاثر کرتے ہیں، ان کے الگ الگ اثرات ذہن میں کیسے ملتے ہیں، اور وہ پورے تجربے میں کس طرح صحیح بیٹھتے ہیں؟ عام طور پر شاعر کو شعور نہیں ہوتا کہ کس وجہ سے دوسرے الفاظ نہیں بلکہ صرف یہی الفاظ موجودہ مقصد کے لیے موزوں ترین ہیں۔ وہ الفاظ، اس کی شعوری قدرت کے بغیر، اپنی جگہ لے لیتے ہیں اور صحت اور ناگزیر ہونے کا احساس ہی اس تیقن کی واحد شعوری بنیاد ہوتی ہے کہ اس نے انہیں ٹھیک طریقے سے ترتیب دے دیا ہے۔ عام طور پر اس سے یہ پوچھنا بیکار ہوگا کہ اس نے یہ خاص بحر و وزن یا خاص صفت و بندش کیوں استعمال کی ہے؟ وہ اس استعمال کی وجوہ بیان کرسکتا ہے لیکن وہ صرف محض عقلی دلیلیں ہوں گی جن کا اصل معاملے سے کوئی تعلق نہ ہوگا۔ کیونکہ بحر و وزن یا صفت و بندش کا انتخاب عقلی معاملہ نہیں تھا (حالانکہ وہ عقلی جواز کا اہل ہوسکتا ہے) بلکہ ایک جبلی محرک کی وجہ سے تھا جو خود کو جمانے کی کوشش کر رہا تھا یا اپنے ساتھیوں کے ساتھ خود کو ترتیب دینا چاہتا تھا۔

یہ سمجھ لینا بہت ضروری ہے کہ الفاظ کے استعمال کے پیچھے کتنے گہرے مقاصد کام کرتے ہیں۔ دوسرے شاعروں کا کوئی مطالعہ، جو پُرجوش اور برانگیختہ کرنے والا مطالعہ نہ ہو، اس کی کوئی مدد نہیں کرسکتا۔ وہ دوسرے شاعروں سے بہت کچھ سیکھ سکتا ہے لیکن صرف اس وقت جب وہ گہرے طور پر ان شاعروں کے اثر میں آسکے۔ صرف اُن کے طرزِ ادا کے سطحی مطالعے سے کام نہیں چل سکتا۔ کیونکہ وہ مقاصد، جو کسی نظم کو وجود بخشتے ہیں، ذہن کی گہرائیوں سے پیدا ہوتے ہیں۔ شاعر کا طرز براہِ راست اس طریقے کا نتیجہ ہوتا ہے جس سے اس کی دلچسپیوں کی تنظیم ہوتی ہے۔ زبان کو ترتیب دینے کی حیرت انگیز صلاحیت اس کے تجربے کو ترتیب دینے کی زیادہ حیرت انگیز صلاحیت ہی کا ایک

حصہ ہوتی ہے۔

یہ وضاحت ہے اس بات کی کہ شاعری، استادی، کتب بینی، دستکاری اور کرتب یا جتن سے نہیں لکھی جاسکتی۔ سطحی نظر میں محض ایک عالم کی تصنیف ______ جو قدیم شاعری میں غرق ہو، اوران قدیم شعرا کے برابر ہونے کا گہرا جذبہ رکھتا ہواور خود کو شاعروں کی صف میں کھڑا کرنے کا اسے شوق بھی ہو______ اکثر غیر معمولی طور پر شاعری کی طرح معلوم ہوگی۔ اس کے الفاظ فراست ونزاکت سے مرتب ومنظم نظر آئیں گے۔ اس کی تراکیب موزوں معلوم ہوں گی۔ اس کے ''گریز'' پُر زور اور اس کی سادگی کامل معلوم ہوگی۔ ہر ذہنی معیار پر وہ پورا اترتا نظر آئے گا۔ لیکن جب تک شاعری، الفاظ کی ترتیب، شاعری کی تکنیک کے علم اور کچھ نہ کچھ لکھنے کی خواہش سے نہیں، بلکہ ''تجربے'' کو بہترین طریقے پر ترتیب دینے کے عمل سے پیدا نہ ہوگی، اس کی تصنیف کا گہرا مطالعہ اس امر کی چغلی کھائے گا۔ خصوصیت کے ساتھ اس کا وزن، اس کا راگ ہی اس کی پول کھول دے گا۔ کیونکہ وزن رکنوں کے ساتھ کرتب بازی کا معاملہ نہیں ہے بلکہ براہ راست شخصیت پر روشنی ڈالتا ہے۔ اسے لفظوں سے، جن سے یہ تعلق رکھتا ہے، الگ نہیں کیا جاسکتا۔ شاعری میں اثر انگیز وزن صرف سچے اور حقیقی معنی میں مرتعش محرکات سے پیدا ہوتا ہے اور یہی دلچسپیوں کی ترتیب کا ''صحیح معنی میں'' آئینہ دار ہے۔

دوسرے لفظوں میں شاعری کی نقل نہیں کی جاسکتی۔ شاعری کا ڈھونگ اس طرح ہرگز نہیں رچایا جاسکتا کہ وہ شاعری کے ہر معیار کو رد کردے۔ بدقسمتی سے یہ صحیح ہے کہ یہ امتحان بہت دشوار ہے اور بعض اوقات یہ معلوم کرنا بھی مشکل ہوتا ہے کہ یہ امتحان لیا بھی گیا ہے یا نہیں۔ کیونکہ امتحان یہ ہے کہ صرف کچھ شاعری ہی قاری کو، جو شاعری کا صحیح طریقے سے مطالعہ کرتا ہے، متاثر کرے گی۔ اور یہ اثر انگیزی اسی طرح جذبات سے پُر اعلیٰ اور پُرسکون ہوگی جس طرح شاعر کا تجربہ ہوتا ہے۔ شاعر، جو زبان کا آقا اس لیے ہوتا ہے کیونکہ وہ خود تجربے کا بھی آقا ہے۔ لیکن لاپرواہی اور سطحی طریقے سے شاعری کا پڑھنا آسان کام ہے اور اس سے کچھ ایسا اثر لینا بھی، جو صحیح معنی میں اس سے تعلق نہیں رکھتا، آسان ہے۔ شاعری کو لاپرواہی سے پڑھنے والے، جو کچھ نظم میں ہے، اسے گم کردیتے ہیں۔ اور کچھ ذہنی کیفیات میں، مثال کے طور پر حالتِ نشہ میں، احمقانہ تک بندی بھی عظیم معلوم ہوگی۔ ایسے میں جو کچھ اثر ہوا وہ تک بندی کا نہیں بلکہ نشہ کا تھا۔

ان خیالات کی روشنی میں اب ہم اس سوال سے، کہ نفسیات کا اُبھرتا ہوا علم شاعری کے

بارے میں کیا کہتا ہے، ان متعلقہ سوالات کی طرف رجوع کرتے ہیں کہ کس طرح سائنس، عام طور پر اور دنیا کے بارے میں ہماری نئی نظر، جو اس سے پیدا ہوئی ہے، شاعری پر اثر انداز ہو رہی ہے اور کس حد تک سائنس ماضی کی شاعری کو ٹکسال باہر کر دے گی؟ ان سوالوں کا جواب دینے کے لیے ہمیں ان تبدیلیوں کا خاکہ پیش کرنا ہوگا جو حال ہی میں ہمارے تصورِ کائنات پر اُبھری ہیں اور از سرِ نو غور کرنا ہوگا کہ وہ کون سے نئے تقاضے ہیں جن کا ہم شاعری سے مطالبہ کر سکتے ہیں؟

پانچواں باب

نیچر کا بے اثر ہونا

شاعر ہمیں یا ہم شاعر کو کمزور و بے اثر کر دیتے ہیں اگر انہیں پڑھنے کے بعد ہم خود کو بدلا ہوا محسوس نہ کریں۔ نہ صرف وقتی طور پر بدلا ہوا، جیسے کھانا کھانے یا سونے سے ہم دوبارہ کام کرنے کے لیے تازہ دم ہو جاتے ہیں بلکہ ہمارے امکانات کی مستقل تبدیلی، جو متاثر ہونے والے افراد کی حیثیت سے، ہم میں زبردست ہیجانات کے مجمع میں اچھی یا بری ہم آہنگی پیدا کرتی ہے۔ زندہ شاعروں میں سے کتنے ایسے ہیں جن میں یہ گہری تبدیلی پیدا کرنے کی طاقت ہے؟ ایسے میں ہمیں نوجوان قارئین کے جوش و خروش کو بالائے طاق رکھ دینا چاہیے۔ بیشتر لوگوں کی زندگی میں ایک وقت آتا ہے جب مسٹر میس فیلڈ، مسٹر کپلنگ، مسٹر ڈرنک واٹر، یا مسٹر نویس (Noyes) یا مسٹر کینیڈی جیسے شاعر بیدار ہوتے ہوئے ذہن کو متاثر کرتے ہیں۔ یہ ذہن شاعری سے متعارف ہو رہا ہوتا ہے۔ اسی قسم کے سینکڑوں دوسرے شاعر بھی اس مقصد کو کما حقہ پورا کرتے ہیں۔ ہمیں تو یہاں ایسے تجربہ کار اور پختہ ذہن قاری سے سروکار ہے، جو ماضی کی شاعری سے بڑی حد تک آشنا ہے۔

معاصر شاعری، جو اس قاری (تجربہ کار، پختہ ذہن) کی نظر اور رویے کو بدل دے، ایسی ہونی چاہیے جو سوائے ہمارے اپنے دور کے کسی اور دور میں نہ لکھی جا سکے۔ اس نے جزوی طور پر معاصر صورت حال کی کوکھ سے جنم لیا ہوگا۔ وہ یقیناً ان تقاضوں، محرکات اور رویوں کے مطابق ہوگی جو اس طرح پر ماضی کے شاعروں کے سامنے نہیں آئے تھے۔ اور تنقید کو بھی معاصر صورتِ حال کا خیال رکھنا چاہیے۔ انسان کے بارے میں، نیچر کے بارے میں اور کائنات کے بارے میں ہمارے

رویے ہر نسل کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں اور حالیہ زمانہ میں یہ رویے بڑی شدت سے تبدیل ہوئے ہیں۔ جدید شاعری کے بارے میں فیصلہ کرتے ہوئے ہم ان تبدیلیوں کونظر انداز نہیں کر سکتے۔ جب رویے بدلتے ہیں تو تنقید اور شاعری ساکت نہیں رہ سکتے۔ ان لوگوں کے لیے جو سمجھتے ہیں کہ شاعر کیا ہے یہ بات واضح ہے۔ تمام ادبی تاریخ بھی اس بات کا ثبوت بہم پہنچاتی ہے۔

یہ بات کچھ زیادہ فائدہ مند نہیں ہوگی کہ جدید دور کے ذہنی انقلابات کی فہرست پیش کی جائے اور پھر دیکھا جائے کہ شاعری پر ان (ذہنی انقلابات) کا کیا اثر ہوا ہے؟ خیالات کی تبدیلی سے ہمارے رویوں پر اتنے پیچیدہ اثرات مرتب ہوئے ہیں کہ ان کا اندازہ نہیں کیا جاسکتا۔ جن چیزوں پر ہمیں غور کرنا ہے وہ انسان کے مروجہ خیالات نہیں ہیں بلکہ ان کے رویے ہیں یعنی دنیا کا ایک حصہ ہونے کی حیثیت سے انسان اس کے یا اُس کے بارے میں کیا محسوس کرتا ہے؟ اس کے مختلف پہلو انسان کے لیے کیا اضافی اہمیت رکھتے ہیں؟ وہ کیا ایثار کرنے کے لیے آمادہ ہے اور کس لیے؟ وہ کس چیز پر اعتماد کرتا ہے؟ کس چیز سے ڈرتا ہے؟ اور کس چیز کی خواہش کرتا ہے؟ ان چیزوں کو دریافت کرنے کے لیے ہمیں شاعروں کے پاس جانا چاہئے۔ اگر وہ کمزور و بے اثر اور ناکام نہیں ہیں تو یہ سب چیزیں ہمیں ان کے ہاں نظر آئیں گی۔

وہ یہ سب چیزیں انہیں دکھائیں گے ضرور لیکن صاف صاف بیان نہیں کریں گے۔ ان کی شاعری ان کے رویوں کا اس طرح اظہار نہیں کرے گی جس طرح علم الاجسام (Anatomy) کی کتاب جسم کے ڈھانچے اور بناوٹ کی تشریح کرتی ہے۔ ان کی شاعری ان کے رویوں سے پیدا ہوگی اور ان رویوں کو وہ موزوں قاری کے اندر بھی پیدا کرے گی۔ لیکن عام طور پر وہ کسی رویے کا اظہار نہیں کرے گی۔ کبھی کبھار نظم میں نفسیاتی موضوعات بھی راہ پاتے ہیں لیکن ان سے ہمیں دھوکا نہیں کھانا چاہئے۔ زیادہ تر رویے، جن سے شاعری سروکار رکھتی ہے، ناقابل بیان ہوتے ہیں۔ کیونکہ علم نفسیات ابھی ابتدائی حالت میں ہے ـــــــ اور زیادہ تر نظمیں ان رویوں کے بارے میں صرف اشارے ہی کرتی ہیں۔ نظم یعنی وہ حقیقی تجربہ، جو موزوں قاری کے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اور جو دنیا کے بارے میں اس کے ردِعمل کو قابو میں رکھتا ہے اور اس کے محرکات کی تنظیم کرتا ہے، ہمارے لیے بہترین ثبوت ہے کہ دوسرے لوگ اشیاء کے بارے میں کیا محسوس کرتے ہیں۔ اور ہم، اگر سنجیدہ ہیں تو ایک تو یہ بات دریافت کرنے کے لیے اسے پڑھتے ہیں کہ دوسروں کو زندگی کیسی لگتی ہے اور دوسرے یہ معلوم کرنے کے لیے کہ کہاں تک اس کے رویے ہمارے لیے موزوں ہیں، کیونکہ

ہم بھی اسی قسم کی مہم میں (اپنے طور پر) مصروف ہیں۔

حالانکہ ــــــــــ علمِ نفسیات کے ترقی یافتہ نہ ہونے کی وجہ سے ــــــــــ ہم رویوں کو ان الفاظ میں بیان نہیں کر سکتے جنھیں ان دوسرے لوگوں پر منطبق نہ کیا جا سکے، جو ہمارے زیرِ غور نہیں ہیں، اور حالانکہ ہم کسی شاعر کے رویوں کا، عام ذہنی پس منظر سے، استخراج نہیں کر سکتے تاہم اس کی شاعری پڑھنے کے بعد جب اس کا تجربہ ہمارا اپنا تجربہ بن جاتا ہے تو ہم اس بات پر غور کر سکتے ہیں کہ کیوں یہ رویے، کچھ طریقوں سے، ان سے مختلف ہیں جو سو یا ہزار برس پہلے کی شاعری میں ملتے ہیں۔ ایسا کرنے سے ہمیں ان رویوں کی طرف اشارہ کرنے کے ذرائع مل جاتے ہیں، جو ان لوگوں کے لیے مفید ہوتے ہیں جو فطرتاً شاعری پڑھنے کے اہل نہیں ہیں (اور جن کی تعداد بڑھ رہی ہے) اور ان کشتگانِ تعلیم کے لیے بھی، جو جدید شاعری کی طرف توجہ نہیں دیتے، کیونکہ انھیں ''نہیں معلوم کہ اس کا کیا کریں''۔

تو پھر اس ذہنی پس منظر اور تصورِ کائنات کا کیا ہوا اور آخر کن طریقوں سے تبدیلیوں نے ہمارے رویوں کی تنظیم نو کی ہے؟

مرکزی اور بنیادی تبدیلی کو ''نیچر کو بے اثر کرنے'' کا نام دیا جا سکتا ہے یعنی کائنات کے ''جادوئی نظریے'' (Magical View) سے ''سائنسی نظریے'' کی طرف تبدیلی۔ یہ تبدیلی خود اتنی بڑی ہے جتنی شاید وہ تاریخی تبدیلی تھی جس نے انسان کے تصورِ کائنات میں وہ بڑی تبدیلی پیدا کی تھی کہ اس کے ذریعے سے وہ جادوئی تصورِ کائنات تک پہنچا تھا۔ جادوئی نظریے سے میری مراد یہ ہے کہ انسان روحوں اور ایسی قوتوں پر ایمان رکھتا تھا کہ واقعاتِ عالم جن کے قبضۂ قدرت میں ہوتے ہیں اور جن کو کسی حد تک مخصوص رسوم و عبادت کے ذریعے انسان اپنے قبضے میں لا سکتا تھا۔ الہام اور اس سے متعلق رسوم میں عقیدہ اسی نظریے کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ نظریہ گذشتہ تین سو سال سے آہستہ آہستہ زوال پذیر ہو رہا ہے لیکن گذشتہ ساٹھ سال میں اس نظریے کو یقینی طور پر رد کر دیا گیا ہے۔ اس نظریے کے نشانات و باقیات الصالحات آج بھی روزمرہ کے امور میں ہماری راہنمائی کرتے ہیں لیکن اب یہ وہ تصورِ کائنات نہیں رہا جسے ایک باشعور دانا انسان آسانی سے قبول کر لیتا ہے۔ اُس بات کے کچھ شواہد موجود ہیں کہ شاعری اور دوسرے فنون نے اس جادوئی نظریے کی کوکھ سے جنم لیا تھا۔ اب اس امر کا امکان ہے، جس پر ہمیں سنجیدگی سے غور کرنا چاہیے، کہ شاعری بھی اسی نظریے کے زوال کے ساتھ ختم ہو جائے۔

جادوئی نظریے کے زوال کے اسباب عام طور پر معلوم ہیں۔ یہ انسان کے علم اور نیچر پر قابو پانے (مثلاً زراعت کی دریافت) کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوا۔ یہ انسان کے علم کی وسعت اور نیچر پر زیادہ سے زیادہ قابو پانے کے ساتھ زوال پذیر ہوا۔ اس کے سارے دورِ حکومت میں (تقریباً دس ہزار سال؟) اس کے استحکام کی وجہ یہ تھی کہ اس میں انسان کے جذباتی تقاضوں کو آسودہ کرنے کی صلاحیت تھی۔ ہمیں یاد رکھنا چاہئے کہ انسانی رویے ہمیشہ سماجی گروہ کے درمیان نشو ونما پاتے ہیں۔ یہ وہ چیزیں ہیں جنہیں انسان محسوس کرتا ہے اور جو اپنے ساتھیوں کے ساتھ اس کے طرزِ عمل کا مخرج ہوتے ہیں اور ان کا میدانِ عمل محدود ہوتا ہے۔ پس جادوئی نظریہ، جو انسان کے سب سے زیادہ گہرے اور سب سے زیادہ اہم معاملات میں نیچرلی تاویل کی حیثیت رکھتا ہے، بہت جلد، ہر دوسرے نظریے سے کہیں زیادہ، انسان کے جذباتی تقاضوں کو آسودہ و مطمئن کرنے لگا۔ جادوئی نظریے کی کشش کا انحصار اس بات پر بہت کم تھا کہ اس نے نیچر کو انسان کے قبضۂ قدرت میں دے دیا ہے۔ یہ کام واقعتاً اس نے بہت کم کیا۔ گالٹن پہلا شخص تھا جس نے دعا و عبادت کی اثر پذیری کو تجربے کے ذریعے جانچا اور گالٹن کے نتائج اس بات کی نشاندہی کرتے ہیں کہ دعا کے ذریعے نیچر انسان کے قبضۂ قدرت میں نہیں آتی۔ جس بات نے جادوئی نظریے کو اہمیت دی وہ دراصل وہ سہولت، کفالت اور موزونیت تھی جس سے وہ، اس کائنات سے جو اس میں نظر آتی تھی، جذباتی طور پر عہدہ برا ہو سکتا تھا۔ اور جو انسان کی محبت و نفرت، اس کا خوف و امید اور اس کی ناامیدی کے لیے میدان فراہم کرتی تھی۔ اس نے زندگی کو ایک شکل، ایک تیزی اور ایک ترتیب عطا کی جو کسی اور ذریعے سے آسانی سے نہیں مل سکتی تھی۔

اس کے بجائے ہمارے پاس ریاضی دان کی کائنات ہے جو زیادہ وسیع اور زیادہ عام یکسانیتوں کو تلاش کرنے کا میدان ہے۔ ایک ایسا میدان جہاں ذہنی تیقن، پہلی دفعہ اور وہ بھی لا محدود پیمانے پر، موجود ہے۔ اور ساتھ ساتھ ناامیدیاں اور جذباتی گرمی بھی، جو تلاش و جستجو اور تحقیق و دریافت سے پیدا ہوتی ہے، بے انتہا ہیں۔ اس طرح بہت سے لوگ جو زمانۂ ماضی میں شاعر ہوتے آج ''علم حیاتی کیمیا'' کی تجربہ گاہوں میں نظر آتے ہیں۔ یہ وہ حقیقت ہے جس سے، اگر ہم ضرورت محسوس کریں، تو شاعری کے موجودہ افلاس کو ثابت کرنے میں مدد لے سکتے ہیں۔ لیکن ان ہیجانات اور اہتزازی کیفیات کے علاوہ سائنسی تصورِ کائنات کا انسانی جذبات سے کیا سروکار ہے؟ ایک دیوتا، جو بالارادہ یا بلا ارادہ نظریۂ اضافیت کے ماتحت ہو، جذباتی اثر نہیں رکھتا۔ اس لیے

مفاہمت کی یہ صورت ناکام ہو جاتی ہے۔ ویلز، پروفیسر الیگزینڈر اور لائڈ مارگن نے بہت سے دیوتا تخلیق کیے ہیں لیکن افسوس! ان کے تخلیق کرنے کے اسباب بہت واضح اور بہت شعوری ہو گئے ہیں۔ وہ صرف ایک ضرورت کو پورا کرتے ہیں لیکن خود ضرورت کو جنم نہیں دیتے۔ وہ اس کام کو انجام نہیں دیتے جس کے لیے وہ ایجاد کیے گئے تھے۔

مختصراً سائنس نے جو انقلاب پیدا کیا ہے وہ اتنا قوی ہے کہ ان نیم اقدامات سے اس کا مقابلہ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ اس مرکزی اصول پر اثر انداز ہوتا ہے جس سے ماضی میں ذہن انسانی کی شعوری طور پر تنظیم کی جاتی رہی تھی۔ اور عقیدہ میں کوئی رد و بدل، خواہ وہ کتنا ہی بڑا کیوں نہ ہو، توازن قائم نہیں کر سکتا جب تک خود وہ اصول قائم و باقی ہے۔ اب میں ان خیالات کو پیش کرنے کے اصل مقصد کی طرف رجوع کرتا ہوں۔

جب سے انسان خود آگاہ اور تفکر پسند ہوا ہے اس نے یہ مان لیا ہے کہ اس کے احساسات، اس کے رویے، اور اس کے اطوار علم و آگاہی سے پیدا ہوتے ہیں۔ جہاں تک ممکن ہو یہ یقیناً عقلمندی کی بات ہوگی کہ وہ خود کو اس طرح منظم کرے اور علم و آگاہی کو ایسی بنیاد بنائے، جس پر اس کا احساس، رویہ اور طرزِ عمل قائم ہو۔ حقیقت میں علم کی کمی کی وجہ سے وہ اب تک خود کو اس طور پر منظم نہ کر سکا لیکن سمجھتا ہمیشہ وہ یہی رہا کہ اس کی تعمیر علم و آگاہی پر ہوئی ہے اور انہی خطوط پر وہ اپنے نظام فکر و عمل کو آگے بڑھاتا رہا۔ وہ علم کی تلاش یہ سمجھتے ہوئے کرتا رہا کہ خود علم براہ راست اس کے وجود کو صحیح معنی میں متعین کرے گا۔ لیکن اگر وہ صرف اتنا جانتا کہ دنیا کس طرح کی ہے تو یہ علم بذات خود اس کی رہنمائی کرتا اور بتاتا کہ اسے کس طرح محسوس کرنا چاہیے، کون سے رویے اختیار کرنے چاہئیں اور کس مقصد کے ساتھ زندگی بسر کرنی چاہیے؟ اس تلاش میں اسے جو کچھ ملا وہ اسے ''علم'' سمجھتا رہا اور اس بات سے بے خبر رہا کہ اسے مشکل ہی سے خالص علم کہا جا سکتا تھا۔ اس بات سے بھی بے خبر رہا کہ اس کے احساسات، رویے اور طرزِ عمل اس کی طبعی اور معاشرتی ضروریات سے پہلے ہی متعین ہو چکے تھے اور وہی زیادہ تر ان چیزوں کا مخرج تھے جن کے بارے میں وہ یہ سمجھتا تھا کہ وہ جانتا ہے۔

اچانک، اور اس بات کو زیادہ عرصہ نہیں ہوا، کہ صحیح علم اسے بڑے پیمانے پر حاصل ہونے لگا۔ یہ عمل تیز سے تیز تر ہوتا رہا اور پھر ایک جگہ ٹھہر گیا۔ اب اسے اس حقیقت کا مقابلہ کرنا پڑا کہ فرضی علم کی وہ عمارت، جس پر اس نے اپنے رویوں کو قائم کیا تھا، اب زیادہ دیر قائم نہیں رہے گی اور ساتھ

ہی ساتھ اسے اس بات کو بھی تسلیم کرنا پڑا کہ خالص علم اس کے مقاصد سے میل نہیں کھاتا۔ اور یہ کہ اس کا، ان چیزوں سے کہ اسے کیا محسوس کرنا چاہئے اور اسے کون سا عمل اختیار کرنے کی کوشش کرنی چاہئے، کوئی تعلق نہیں ہے۔

کیونکہ سائنس، جو منظم طریقے پر اشیاء کی طرف اشارہ کرنے کا سب سے وسیع ذریعہ ہے، ہمیں اشیاء کی ماہیت کے بارے میں نہ قطعیت کے ساتھ بتاتی ہے اور نہ بتا سکتی ہے۔ وہ ''ہیئت'' کے بارے میں کبھی کسی سوال کا جواب نہیں دے سکتی: فلاں چیز کیا ہے؟ وہ صرف یہ بتا سکتی ہے کہ فلاں چیز کیسے کام کرتی ہے۔ سائنس اس سے زیادہ کچھ نہیں بتاتی۔ اور نہ اس سے زیادہ کچھ بتایا جا سکتا ہے۔ قدیم زمانے کے وہ پریشان کن اشکال، جو ''کیا'' اور ''کیوں'' سے شروع ہوتے ہیں، غور سے دیکھنے پر وہ سرے سے سوالات ہی معلوم نہیں ہوتے بلکہ جذباتی تسکین کی التجا معلوم ہوتے ہیں۔ ان سے ہماری خواہشِ علم کا نہیں بلکہ حتمی ضمانت [۱] کی خواہش کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ بات صاف ہو جاتی ہے جب ہم سوالات، التماس، علم اور خواہش کے سلسلے میں ''کیسے'' کے سوال کو اٹھاتے ہیں۔ سائنس ہمیں کائنات میں انسان کے مقام اور اس کے امکانات کے بارے میں بتا سکتی ہے۔ وہ بتا سکتی ہے کہ یہ مقام غیر مستقل اور پُر خطر ہے اور امکانات مبہم اور مشکوک ہیں۔ یہ ہمارے امکانات کو بہت وسیع کر سکتی ہے اگر ہم اس کا عاقلانہ استعمال کریں۔ مگر سائنس ہمیں یہ نہیں بتا سکتی کہ ہم کیا ہیں اور یہ دنیا کیا ہے؟ اس لیے نہیں کہ یہ کسی طرح بھی لاینحل سوالات ہیں بلکہ اس لیے کہ یہ سرے سے سوالات ہی نہیں ہیں۔ اگر سائنس ان کاذب سوالات کا جواب نہیں دے سکتی تو فلسفہ و مذہب بھی ان کا جواب دینے سے قاصر ہیں۔ اس طرح وہ تمام مختلف النوع جوابات، جو صدیوں سے عقل و دانش کی کنجی سمجھے جاتے رہے تھے، اب ایک ساتھ ہوا میں تحلیل ہو رہے ہیں۔

نتیجہ ایک حیاتیاتی بحران ہے جو بغیر الجھن، پریشانی و تکلیف کے حل نہ ہوگا۔ یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جسے ہم شاید کچھ سوچ کر اور کچھ اپنے ذہنوں کی دوسرے انداز پر تنظیم نو کر کے خود ہی حل کر سکتے ہیں۔ اگر ہم اسے خود حل نہیں کریں گے تو اسے تفکر کے ذریعے دوسرے ہمارے لیے طے کر دیں گے اور جو ہماری پسند کے مطابق نہیں ہوگا۔ جب تک یہ بحران باقی رہے گا ہر فرد اور معاشرے پر اس کا بوجھ اور دباؤ یونہی باقی رہے گا۔ یہ بوجھ اور دباؤ ہماری بہت سی جدید مشکلات کی

[۱] اس موضوع پر The Language and Thought of the Child مصنفہ J. Piaget، مطبوعہ Kegan Paul, 1926 بہت دلچسپ تصنیف ہے۔

تاویل کا حصہ ہے اور خاص طور پر شاعری کی مشکلات کا۔ یوں میں اپنے موضوع کی طرف واپس آ گیا ہوں۔ دراصل میں اس موضوع سے بہت دور بھی کب گیا تھا؟

چھٹا باب

شاعری اور عقائد

شاعر کا کام، جیسا کہ ہم نے دیکھا، تجربے کے جسم کو ترتیب و ربط، اور اس طرح اسے آزادی دینا ہے۔ یہ کام وہ الفاظ کے ذریعے کرتا ہے جو اس کے ڈھانچے کا کام دیتے ہیں۔ جو ایک ساخت اور بناوٹ کی حیثیت رکھتے ہیں جس سے وہ محرکات، جو تجربے کی تشکیل کرتے ہیں، ایک دوسرے سے مربوط و ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور باہم کام کرتے ہیں۔ وہ ذرائع جن سے الفاظ یہ کام انجام دیتے ہیں بہت سے اور مختلف ہیں۔ ان سے واقف ہونا نفسیات کا کام ہے۔ ہم نے محولہ بالا بحث سے اس کام کی ابتدا کر دی ہے اور یہ صرف ابتدا ہی ہے۔ جو کچھ کہا گیا ہے اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ماضی کے زیادہ تر تنقیدی اصول یا تو غلط ہیں یا بے معنی ہیں۔ تھوڑا علم یہاں خطرہ کی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ ہوا کو نمایاں طریقے پر صاف کرتا ہے۔

حتیٰ کہ سرسری طور پر اپنے موجودہ علم کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایک نظم میں الفاظ دو خاص طریقوں سے کام کرتے ہیں۔ ایک حسی محرک (Sensory Stimuli) کے طور پر اور دوسرے (وسیع ترین معنی میں) علامات (Symbols) کے طور پر۔ ہمیں نظم کے حسی پہلو پر غور کرنے سے یہ کہتے ہوئے اجتناب کرنا چاہئے کہ یہ دوسرے پہلو سے الگ اور آزاد نہیں ہے اور یہ کہ خاص وجوہ سے یہ شاعری میں اولین اہمیت رکھتا ہے۔ ہمیں خود کو نظم میں الفاظ کے دوسرے منصب تک محدود کر لینا چاہئے یا ان باتوں کو جو ثانوی حیثیت رکھتی ہیں ترک کرتے ہوئے اس کے منصب کی ایک شکل کو ''کاذب بیان'' (Pseudo Statement) کہنے کی اجازت دیجئے۔

وہ لوگ اس بات کو تسلیم کریں گے جو سائنٹیفک بیان اور جذباتی بیان میں فرق کرتے ہیں۔ سائنٹیفک بیان کی سچائی تجربہ گاہ کی کسوٹی پر پرکھی جاتی ہے اور جذباتی بیان کی ''صداقت'' بنیادی طور پر رویے کی قبولیت سے تسلیم کی جاتی ہے۔ لیکن شاعر کا کام سچے بیان دینا نہیں ہے۔ تاہم

شاعری ہمیشہ بیانات بلکہ اہم بیانات دینے کا احساس دلاتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ کچھ ریاضی داں شاعری کو نہیں پڑھ سکتے۔ انہیں یہ نام نہاد اقوال غلط معلوم ہوتے ہیں۔ یہ بات مسلّمہ ہے کہ شاعری سے ان کی یہ توقعات اور مطالبے غلط ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ آخر صحیح شاعرانہ راستہ کیا ہے اور یہ راستہ علم ریاضی کے راستے سے کیسے مختلف ہے؟

بظاہر شاعرانہ راستہ ممکن نتائج کے اس دائرۂ عمل کو، جس کے اندر یہ ''کاذب بیان'' نظر آتا ہے، محدود کر دیتا ہے۔ کیونکہ سائنٹیفک راستے کے لیے یہ دائرۂ عمل لامحدود ہے۔ یہ نتیجہ قابلِ توجہ ہے۔ اگر بیان کا کوئی ایک نتیجہ بھی مسلّمہ امر سے متصادم ہوتا ہے تو اس کی اہمیت باقی نہیں رہتی۔ لیکن کاذب بیان جب شاعرانہ راستے سے آتا ہے تو اس کا یہ حال نہیں ہوتا۔ مسئلہ یہ ہے کہ یہ پابندی، یہ حد بندی کیسے کام کرتی ہے؟ عام طور پر ایک فرضی کائنات ہوتی ہے، ایک خیالی دنیا ہوتی ہے، تخیل ہوتا ہے، مسلّمہ من گھڑت، غیر حقیقی (Fiction) باتیں ہوتی ہیں جسے شاعر اور اس کے پڑھنے والے دونوں تسلیم کرتے ہیں۔ ایک ''کاذب بیان'' جو فرضی چیزوں کے اس نظام میں صحیح بیٹھے گا وہ شاعرانہ طریقے پر سچا کہلائے گا اور جو اس نظام میں ٹھیک نہیں بیٹھے گا وہ شاعرانہ طریقے پر غلط کہلائے گا۔ ''شاعرانہ صداقت'' کو عام ''نظریۂ ربط'' (Coherence Theories) کے اصولوں پر پرکھنا منطق کے کچھ دبستانوں کے لیے فطری امر ہے لیکن شروع ہی سے یہ غلط راستے پر ہے۔ بہت سے اعتراضات میں سے صرف دو اعتراضات کا یہاں ذکر کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس بات کو جاننے کا ہمارے پاس کوئی ذریعہ نہیں ہے کہ ''بات چیت کی کائنات'' کس موقع پر کیا ہے اور کس قسم کا ربط اس کے اندر ہونا چاہیے؟ یہ مانتے ہوئے کہ اس کو دریافت کیا جا سکتا ہے، لیکن یہ دراصل منطقی رشتوں کا معاملہ نہیں ہے۔ اقوال کے ایسے نظام کی تلاش جس میں:

''اے گلاب، تو بیمار ہے!''

جگہ پا سکے اور اگر یہ قول شاعرانہ طریقے پر صحیح ہے تو منطقی رشتے بھی اس کے درمیان موجود ہونے چاہئیں۔ یہ ایک فضول بات ہے۔ اسی سے اس نظریہ کی لغویت ظاہر ہو جاتی ہے۔

آیئے اب ہم آگے چلیں۔ شاعرانہ طریقِ کار میں متعلقہ نتائج منطقیانہ نہیں ہوتے یا منطق میں جزوی طور پر تخفیف کر کے حاصل نہیں کیے جا سکتے۔ کبھی کبھار یا اتفاق کے سوا منطق کا اس میں کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔ یہ تو وہ نتائج ہیں جو ہمارے جذباتی نظام کے ذریعے سامنے آتے ہیں۔ وہ قبولیت جو ''کاذب بیان'' کو حاصل ہوتی ہے اس کا تعلق اس اثر سے ہوتا ہے جو وہ ہمارے

احساسات اور رویوں پر ڈالتا ہے۔ منطق اگر آتی بھی ہے تو ماتحت بن کر، ہمارے جذباتی ردعمل کی غلام بن کر۔ بہرحال جیسا کہ شعرا اور قارئین مسلسل معلوم کرتے رہتے ہیں اس کی حیثیت ایک سرکش غلام کی سی ہوتی ہے۔ ایک ''کاذب بیان''، ''سچا'' سمجھا جائے گا اگر وہ کچھ رویوں کے لیے مفید ثابت ہو رہا ہے یا رویوں کو باہم ملا رہا ہے جو دوسرے وجوہ کی بنا پر پسندیدہ اور قابل قبول ہے۔ اس قسم کی ''سچائی'' ''سائنٹیفک سچائی'' سے اس قدر مختلف ہوتی ہے کہ اس کے لیے اتنا ملتا جلتا لفظ استعمال کرنا بھی افسوس ناک بات ہے لیکن فی الحال اس بے ضابطگی سے بچنا بھی مشکل ہے۔

یہ مختصر تجزیہ اس بنیادی تفاوت و اختلاف کو ظاہر کرنے کے لیے کافی ہے جو شاعری کے کاذب بیانات اور سائنسی بیانات کے درمیان نظر آتا ہے۔ ایک کاذب بیان الفاظ کی وہ شکل ہے جس کا جواز اس تاثیر میں ہے جو ہمارے محرکات اور رویوں کی تنظیم یا تو کرتا ہے یا ان کو رہائی دلاتا ہے (ان کی بہتر یا بدتر تنظیم کا خیال رکھنا لازمی ہے) برخلاف اس کے کسی بیان کا جواز خود اس کی سچائی ہے یعنی اس سچائی کا اس امر سے، جس کی طرف وہ اشارہ کر رہا ہے، مطابق ہونا ضروری ہے۔

سچے اور جھوٹے دونوں قسم کے بیانات، رویوں اور عمل پر مسلسل اثر انداز ہوتے ہیں۔ ہماری روزمرہ کی عملی زندگی ان سے رہنمائی حاصل کرتی ہے۔ بحیثیت مجموعی سچے بیانات جھوٹے بیانات سے زیادہ مفید ہوتے ہیں۔ اس کے باوجود ہم اپنے جذبات اور رویوں کی ترتیب صرف سچے بیانات سے نہ کرتے ہیں اور نہ فی الحال کر سکتے ہیں۔ اور نہ اس بات کا امکان نظر آتا ہے کہ ہم کبھی انہیں ایسا بنا سکیں گے۔ یہ ایک زبردست نیا خطرہ ہے جو تہذیب کو لاحق ہے۔ خدا کے بارے میں، کائنات کے بارے میں، انسانی فطرت کے بارے میں، ذہن کے ذہن سے تعلق کے بارے میں، روح کے بارے میں، اس کی تقدیر اور منزل کے بارے میں لاتعداد ''کاذب بیانات'' ایسے ہیں جو ذہن کے نظام میں محور کی حیثیت رکھتے ہیں اور ذہن کی صحت کے لیے ضروری بھی ہیں لیکن مخلص، ایماندار اور بے لاگ ذہنوں کے لیے اب ان پر یقین کرنا ناممکن ہو گیا ہے۔ صدیوں سے ان پر یقین کیا جاتا رہا ہے۔ اب وہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے غائب ہو گئے ہیں اور جس علم نے انہیں ختم کیا ہے وہ خود اس قسم کا نہیں ہے جس پر اتنے ہی لطیف ذہنی نظام کی بنیاد رکھی جا سکے۔

یہ معاصر صورت حال ہے۔ چونکہ کافی علم حاصل کرنے کی گنجائش نہیں ہے اور چونکہ یہ بھی واضح ہے کہ ''اصلی'' علم یہاں ہمارا مقصد پورا نہیں کر سکتا، زیادہ سے زیادہ صرف نیچر پر ہمارے کنٹرول کو بڑھا سکتا ہے، اس لیے اس کا علاج یہ ہے کہ ''کاذب بیانات'' کو اعتقاد سے الگ کر دیا

جائے اور پھر بھی انہیں، اسی آزاد حالت میں، خاص آلات کے طور پر، باقی رکھا جائے جن کی مدد سے ہم ایک دوسرے کے ساتھ اور پھر دنیا کے ساتھ اپنے رویوں کی ترتیب وتہذیب کریں۔ یہ کوئی ایسا ناقابلِ عمل علاج نہیں ہے کیونکہ شاعری سے واضح طور پر یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہمارے رویوں میں سے سب سے اہم رویے بھی ''اعتقاد'' کے بغیر بیدار کیے جاسکتے ہیں اور قائم رکھے جاسکتے ہیں۔ مثال کے طور پر ٹریجیڈی کے۔ ''کنگ لیئر'' پڑھنے کے لیے ہمیں کسی قسم کے اعتقادات کی ضرورت نہیں پڑتی۔ کاذب بیانات، جن سے ہم کسی اعتقاد کو وابستہ نہیں کرتے، اور وہ صحیح بیانات، جو سائنس پیش کرتی ہے، ایک دوسرے سے متصادم نہیں ہوسکتے۔ تصادم کو خطرہ صرف اس وقت پید اہوتا ہے جب ہم غلط سلط اعتقادات شاعری میں داخل کرتے ہیں۔ ایسا کرنا اس نقطۂ نظر سے شاعری کی توہین ہے۔

تاہم تنقید کی ایک شاخ، جو زمانہ ماقبلِ تاریخ سے آج تک بہترین ذہنوں کو کھینچتی رہی ہے، یہ ہے کہ لوگوں کو اس بات کو تسلیم کرنے کی ترغیب دی جائے کہ شاعری اور سائنس کا منصب ایک ہے یا یہ کہ یہ دونوں ایک دوسرے کی اعلیٰ وارفع شکل ہیں یا یہ کہ یہ دونوں ایک دوسرے سے متصادم ہیں اور ہمیں ان دونوں میں سے ایک کا انتخاب کرلینا چاہیے۔

اس نوع کی مسلسل کوشش کی اصل کیا ہے اس پر روشنی ڈالنا ضروری ہے۔ اس کی اصل وہی ہے جس سے جادوئی نظریہ پیدا ہوا۔ اگر ہم ''کاذب بیان'' کو اسی طرح پورے طور پر قبول کرلیں جس کا حق صرف مستند سائنٹیفک بیان کو پہنچتا ہے اور اگر ہم ایسا کرتے ہیں تو وہ محرکات اور رویے جن (کی مدد) سے ہم اپنے ردعمل کا اظہار کرتے ہیں، واضح طور پر استحکام اور قوت حاصل کرلیتے ہیں۔ مختصراً یہ کہ اگر ہم شاعری پر عقیدہ رکھیں تو دنیا بدلی ہوئی نظر آتی ہے۔ پہلے ایسا نسبتاً آسان تھا اور اب یہ عادت اچھی طرح جم گئی ہے۔ سائنس کی وسعت ترقی اور نیچر کے بے اثر ہونے کے ساتھ ہی یہ بات مشکل اور خطرناک ہوگئی ہے۔ تاہم یہ اب بھی دلکش ہے۔ یہ عمل نشہ کرنے کی عادت سے بہت مشابہ ہے۔ اسی لیے نقادوں کی وہ کوششیں سامنے آتی ہیں جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔ ان خطوط پر بہت سی پناہیں تراشی گئی ہیں جو شاعرانہ صداقت کو تمثیلی اور علامتی قرار دیتی ہیں یا اسے عقل کی نہیں بلکہ جبلت کی صداقت کا نام دیتی ہیں یا عقل سے پیدا ہونے والی سچائی کی اعلیٰ و ارفع شکل بتاتی ہیں۔ شاعری کو سائنس کی نفی یا مصلح کہنے کی کوشش عام ہے۔ ان سب کے خلاف ایک بات کہی جاسکتی ہے۔ ان باتوں کو کبھی تفصیل سے بیان نہیں کیا گیا۔ اس قسم کی باتوں کو سمجھانے

کے لیے مِل (Mill) کی ''منطق'' جیسی کوئی چیز نہیں ہے۔ جس زبان میں یہ باتیں بیان کی جاتی ہیں وہ از کار رفتہ نفسیات اور جذباتی چیخ پکار کا امتزاج ہوتی ہے۔

جذباتی باتوں کو غیر معمولی اہمیت دینے کی پرانی اور جمی جمائی عادت (خواہ وہ سیدھے سادے، ڈھیلے ڈھالے کاذب بیانات ہوں یا بڑے کلیے ہوں جن سے استعارتاً وتمثیلاً بیان کیا جائے) اور وہ قبولیت جو ہم مسلّمہ امور کو دیتے ہیں بہت سے لوگوں کے (ان کے) ردعمل کو کمزور کر دیتی ہے۔ کچھ سائنس دان، جو بچپن ہی سے تجربہ گاہ میں رہے ہیں اس عادت سے آزاد ہیں لیکن عام طور پر انہیں شاعری سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ زیادہ تر لوگوں کے لیے نیچر کے بے اثر ہوجانے کا احساس ـــــ اس عادت کے ذریعے ـــــ شاعری سے علیحدگی اختیار کرنے کے جذبے کو فروغ دیتا ہے۔ وہ اپنے ردعمل کو اعتقاد پر قائم کرنے کے اس قدر عادی ہو چکے ہیں، خواہ یہ اعتقاد کتنا ہی مبہم کیوں نہ ہو، کہ جب یہ سایہ دار سہارے ہٹ جاتے ہیں تو ان میں ردعمل کی صلاحیت ہی باقی نہیں رہتی۔ بہت سی چیزوں کے بارے میں ان کے رویوں کو ماضی میں بہت زیادہ اہمیت دی گئی ہے اور ان کی بے حد حوصلہ افزائی کی گئی ہے۔ اور جب تصورِ کائنات سہارا نہیں دیتا تو عمارت گر پڑتی ہے۔ فطری جذباتی ردِعمل کے سارے راستوں پر ہم آج، ڈھلیا کے پھولوں کی ایک ایسی کیاری کی طرح ہیں، جس کے ڈنٹھل توڑ دیئے گئے ہیں۔ نیچر کے بے اثر ہوجانے کا احساس ابھی اپنے ابتدائی مدارج میں ہے۔ مستقبل میں عشقیہ شاعری کا کیا حشر ہوگا؟ اس پر ان معلومات کی روشنی میں غور کیجئے جو نفسیاتی تحلیل نے انسانی فطرت کے بارے میں پیش کیے ہیں۔

احساس محرومی، بے یقینی، آرزوؤں کی شکستگی، سعی رائیگاں، آب حیات کی تشنگی، جس کے سوتے خشک ہو گئے ہیں، یہ سب شعور میں ہماری زندگی کی ضروری تنظیمِ نو کی نشانیاں ہیں۔ ہمارے رویئے اور محرکات خود اپنے پیروں پر کھڑے ہونے پر مجبور ہیں۔ وہ سب اپنے حیاتیاتی جواز کی طرف واپس لوٹ رہے ہیں اور ایک بار پھر خوف کفالتی کی طرف جا رہے ہیں۔ اور صرف وہ محرکات زور پکڑ رہے ہیں جو عام طور پر اتنے بھونڈے ہیں کہ زیادہ مہذب افراد کے لیے وہ کوئی وقعت نہیں رکھتے۔ ایسے لوگ محض گرمی، غذا، جنگ، شراب اور جنس پر زندہ نہیں رہ سکتے۔ وہ لوگ جو تبدیلی سے متاثر نہیں ہیں وہ جذباتی طور پر جانوروں سے کم نہیں ہیں۔ جیسا کہ ہم اس مضمون کے اختتام پر دیکھیں گے کہ شاید کوئی قابل ذکر شاعر قدیم ذہنیت کی طرف رجوع کرنے میں تسکین حاصل کرنے کی کوشش کرے۔

یہ ضروری ہے کہ بیماری کی صحیح تشخیص ہو۔ عام طور پر سائنس کی نام نہاد ''مادیت'' کو الزام دیا جاتا ہے۔ یہ غلطی ایک حد تک بھونڈی بے ہنگم فکر کی وجہ سے ہے لیکن خاص طور پر جادوئی نظریے کی یادگاروں میں سے ایک ہے۔ کیونکہ اگر کائنات کو پورے طور پر ''روحانی'' سمجھا جائے (اس ادعا کے کچھ بھی معنی ہوں۔ اس قسم کے سب دعوے لغو ہیں) تو یہ بات اسے انسانی رویوں کے مطابق نہیں بنا دیتی۔ یہ نہیں کہ کائنات کن چیزوں سے مرکب ہے بلکہ یہ کہ وہ کیسے کام کرتی ہے۔ وہ کون سا قانون ہے جس کی پابندی کرتی ہے۔ یہ چیزیں ہیں جو علم کو ہمارے جذبات ابھارنے سے قاصر کر دیتی ہیں اور پھر بذات خود علم کی نوعیت بھی اسے ناکافی بنا دیتی ہے۔ پھر اشیاء سے تعلق کا اظہار، جو ہم کرتے ہیں، وہ بڑا سطحی اور دور کا ہوتا ہے اور ہماری مدد نہیں کرتا۔ ہم اس رشتے کے بارے میں بہت زیادہ جاننے کا بھی آغاز کر رہے ہیں جو ذہن کو علم کے مقصد و منشا کے ساتھ ملاتا ہے یعنی کامل علم کے اس پرانے خواب کے لیے جو کامل زندگی کی ضمانت دے گا۔ جسے کبھی خالص علم سمجھا جاتا تھا وہ اب امید و آرزو، خوف و حیرت سے مملو ہو گیا ہے اور ان مداخلت کرنے والے عناصر ہی نے اسے ہماری زندگی کو سہارا دینے کی قوت عطا کی۔ علم میں، واقعات کے بارے میں ''کیسے؟'' کا سوال اٹھا کر ہی، ہمیں ایسے اشارے مل سکتے ہیں جن سے ہم حالات سے فائدہ اٹھا سکتے ہیں اور غلطیوں سے بچ سکتے ہیں۔ لیکن ہم اس سے ایک پست قسم کی زندگی کے جواز کے سوا کچھ نہیں پا سکتے۔

کسی رویے کا جواز یا عدم جواز اس کے مقصد و منشا میں نہیں ہوتا بلکہ بذات خود اسی میں ہوتا ہے۔ ساری شخصیت کے تعلق سے اس کی کارآمدگی اور فائدہ مندی میں ہوتا ہے۔ اس بات پر مبنی ہوتا ہے کہ رویوں کے سارے نظام میں جسے شخصیت کہا جاتا ہے، اس رویے کا کیا مقام ہے؟ یہ بات کسی مہذب فرد کے لطیف اور مرکب رویوں کے بارے میں بھی اتنی ہی صحیح ہے جتنی ایک بچے کے سیدھے سادے رویوں کے بارے میں۔

مختصراً یہ کہ تجربہ خود اپنا جواز ہے اور اس حقیقت کو بہر صورت قبول کرنا ہوگا۔ حالانکہ بعض اوقات (مثال کے طور پر ایک عاشق کے لیے) اس بات کو قبول کرنا مشکل ہوتا ہے۔ ایک دفعہ اس حقیقت کو قبول کر لیا جائے، تو یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ بنی نوع انسان اور دنیا کے تمام پہلوؤں کی طرف وہ تمام رویے، جو انسان کے لیے کارآمد ہوں، پہلے ہی کی طرح زندہ رہیں گے اور ہمیشہ کی طرح وقیع سمجھے جائیں گے۔ اس بات کو تسلیم کرنے میں جو پس و پیش ہوتا ہے اس کی وجہ بری عادت کی وہ قوت ہے جس کو ہم اوپر بیان کر چکے ہیں۔ لیکن ان رویوں میں سے بہت سوں کو، جو ہمیشہ کی

طرح وسیع ہیں اور جواب آزاد ہو رہے ہیں، برقرار رکھنا مشکل ہو رہا ہے کیونکہ ہم اب بھی ان کی بنیاد اعتقاد پر رکھنے کے خواہش مند ہیں۔

(ساتویں باب میں رچرڈس نے اس نقطۂ نظر کا اطلاق جدید انگریزی شاعری پر کیا ہے)



کرسٹوفر کاڈویل

(۱۹۰۷ء-۱۹۳۷ء)

کرسٹوفر کاڈویل کا پورا نام کرسٹوفر سینٹ جون اسپرگ تھا جو ۲۰ راکتوبر ۱۹۰۷ء کو پٹنی (انگلستان) میں پیدا ہوا۔ سولہ سال کی عمر میں اسکول کی تعلیم سے فارغ ہو کر روزنامہ ''یورک شائر اوبزرور'' میں تین سال تک رپورٹر کی حیثیت سے کام کرتا رہا۔ وہاں سے لندن آ گیا اور ناشروں کی ایک فرم میں، جو ہوائی جہاز سے متعلق رسالے اور کتابیں شائع کرتی تھی، ملازم ہو گیا۔ پہلے وہ اس فرم کے رسالے کا ایڈیٹر رہا اور بعد میں ڈائریکٹر بنا دیا گیا۔ اس عرصے میں اس نے ہوائی جہاز سے متعلق پانچ نصابی کتابیں، سات جاسوسی ناول، کچھ نظمیں اور کہانیاں لکھیں۔ یہ سب چیزیں اس نے پچیس سال کی عمر سے پہلے لکھی تھیں۔ مئی ۱۹۳۵ء میں اس نے، کرسٹوفر کاڈویل کے نام سے، اپنا پہلا ناول ''یہ میرا ہاتھ'' لکھا۔ ۱۹۳۴ء کے قریب اسے مارکسی لٹریچر سے دلچسپی پیدا ہوئی اور وہ لندن سے ''کورن وال'' چلا آیا۔ یہاں اس نے مارکس، اینگلز اور لینن کی تصانیف اور تحریروں کا گہرا مطالعہ کیا۔ جب لندن واپس آیا تو 'فریب وحقیقت'' (Illusion and Reality) کے نام سے ایک کتاب لکھی۔ دسمبر ۱۹۳۴ء میں وہ کمیونسٹ پارٹی میں شامل ہو گیا اور کمیونسٹ مرکز ''پوپلر'' میں رہنے لگا۔ یہاں اس کے زیادہ تر ساتھی گودی پر کام کرنے والے مزدور تھے۔ پارٹی میں شمولیت کے بعد وہ پیرس گیا اور مختلف کمیونسٹ راہنماؤں سے ملا۔ لندن واپس آ کر ''فریب وحقیقت'' کے مسودہ پر نظر ثانی کی۔ اسی زمانے میں اس نے کئی اور مضامین بھی لکھے جو بعد میں ''اسٹڈیز ان اے ڈائی اِنگ کلچر'' کے نام سے شائع ہوئے۔ اسی زمانے میں اس نے ''دی کرائی سیس ان فزکس'' لکھنی شروع کی۔ یہ زمانہ اس کی بے حد مصروفیت کا زمانہ ہے۔ دن بھر وہ کتاب پر کام کرتا۔ شام کو پارٹی میٹنگ سے خطاب کرتا یا ''ڈیلی ورکر'' کی کاپیاں فروخت کرتا۔ اسی عرصے میں اسپین میں خانہ جنگی شروع



کرسٹوفر کاڈویل

(Christopher Caudwell)

High on a bough beneath the moonlight pale
That over-rated bird the nightingale
Sang and sang on. I thought my heart would break
At first, to feel again that forlorn ache
Across the waste of history - "Wine, Red Wine!"
Fitzgerald's Nightingale, with voice divine,
Called out - "to stain my rose-love's pale cheeks red!"
And Keats arose, among the wintry dead,
And testifies, his sunken eyes ashine -
The song; dusk; dream; and oozy eglantine!

....

But these are dead and dumb. This is a fowl
Hatched from an ordinary egg. The owl
Like generation owneth. The world wags
And from a pure tropism the small bird brags,
His vocal cords to something in the air
Reacting, never of the spring aware,
While still more passive, dumb and deaf and blind
Keats and Fitzgerald slumber, clay-confined;
Close-hugged by greedy earth, whose barren vales
Nurse for one Keats a billion nightingales.

(Christopher Caudwell)

ہوگئی۔ پوپلر شاخ اس جنگ میں شریک ہوگئی۔ کرسٹوفر کاڈویل اس کی روح رواں تھا۔ نومبر تک سب نے مل کر اتنا چندہ جمع کرلیا کہ اس سے ایک ایمبولینس خریدی جاسکے۔ کرسٹوفر ایمبولینس کو خود چلا کر فرانس سے گزرتا اسپین پہنچا اور اسے حکومتِ اسپین کے سپرد کرکے ''انٹرنیشنل بریگیڈ'' میں شامل ہوگیا اور یہیں سرزمین اسپین پر ۲۱ فروری ۱۹۳۷ء کو جارما کے مقام پر وہ مارا گیا۔ اس وقت اس کی عمر صرف تیس سال تھی۔ ناولوں اور نصابی کتابوں کے علاوہ، کرسٹوفر کاڈویل کی ساری کتابیں اس کے مرنے کے بعد شائع ہوئیں۔ ''فریب وحقیقت'' ۱۹۳۷ء میں، ''اسٹڈیز ان اے ڈائی انگ کلچر'' ۱۹۳۸ء میں، ''دی کرائی سیس ان فیزکس'' ۱۹۳۹ء میں شائع ہوئی۔

''فریب وحقیقت'' شاعری کے بارے میں نہیں بلکہ شاعری کے ماخذ کے بارے میں کتاب ہے۔ اس میں کاڈویل نے یہ نقطۂ نظر پیش کیا ہے کہ شاعری سماج کی پیداوار ہے۔ فن اسی طرح سماج کی پیداوار ہے جس طرح موتی گھونگھے کی پیداوار ہے۔ فن کے مطالعے کے معنی سماج کے مطالعے کے ہیں۔ ''شاعری کا مستقبل'' میں، جو ''فریب وحقیقت'' کے آخری باب کا ایک حصہ ہے، کاڈویل نے بورژوا معاشی نظام، پیداوار، سماجی عوامل، طبقاتی سماج کو پیش نظر رکھ کر شاعری کے فن کا جائزہ لیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''تمام فن آزادی کے تصور پر مبنی ہے جو اس سماج میں جاری وساری ہے جس نے اسے جنم دیا ہے۔ فن آزادی کا ایک طریقہ ہے۔ ایک طبقاتی سماج کا تصور آزادی ویسا ہی ہوتا ہے جتنی اضافی آزادی اس طبقے نے حاصل کی ہے۔ بورژوا فن میں آدمی بیرونی حقیقت کی ضرورت کا شعور تو رکھتا ہے لیکن خود اپنا شعور نہیں رکھتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اس سماج کا شعور ہوتا ہے جس نے اسے وہ بنایا ہے کہ جو وہ ہے۔ وہ آدھا آدمی ہوتا ہے۔ اشتراکی شاعری مکمل شاعری ہوگی کیونکہ اسے خود اپنی ضرورت کا بھی شعور ہوگا اور ساتھ ساتھ بیرونی حقیقت کا بھی''۔ بورژوا شاعری نے وہ سادگی گم کردی جو حقیقی زندگی کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے۔ قدروں کی تبدیلی، زندگی کو شائستہ بنانے کا عمل، اجتماعی آزادی کی نشوونما اور انفرادی شعور کی آزادی، جو اشتراکیت سے وجود میں آتی ہے، کے معنی یہ ہیں کہ ان سماجی قدروں کو پھر سے رائج کیا جائے۔ انہیں پھر سے تازہ دم کرکے اور اعلیٰ بناکر مصور کی رنگوں کی کٹوری میں ڈالا جائے۔ اس کا ذخیرۂ الفاظ شروع شروع میں لفظوں کی تعداد کے اعتبار سے کم ہوگا کیونکہ حقیقت کی دنیا پیچیدہ اور بھرپور ہوتی ہے لیکن رفتہ رفتہ لفظوں کی دنیا شاعری کے لیے اسی طرح وسیع ہوجائے گی جس طرح دور ایلزبتھ میں ہوگئی تھی۔ شاعری کے اندر خالص سماجی اقدار کی ایک دنیا سرائیت کرجانے سے شاعر کے لیے پہلی بار سماجی

اقدار ذاتی اقدار بن گئی ہیں۔ شاعری کی تکنیک میں یہ تبدیلی اس بات کا اظہار ہے کہ اب فن دوبارہ زندگی سے وابستہ ہوگیا ہے جس سے وہ اب تک راہِ فرار اختیار کرتا رہا تھا۔ کاڈویل کا خیال یہ ہے کہ بورژوا شاعر کا ذخیرۂ الفاظ مبہم اور محدود ہوگیا ہے۔ یہ ان معنی میں محدود نہیں ہوگیا ہے کہ اس کے ہاں الفاظ کی تعداد کم ہوگئی ہے بلکہ ان معنی میں کہ قابل استعمال الفاظ کی پبلک قدر و قیمت محدود ہوگئی ہے۔ بورژوا شاعر کے الفاظ کی تعداد میں تو اضافہ ہوا ہے۔ اس کی تکنیک میں بھی مسلسل انقلاب آتا رہا ہے کیونکہ یہ عمل سرمایہ دارانہ نظام کے وجود کے لیے بنیادی شرط ہے اور سرمایہ داری کے خاتمے تک یونہی جاری رہے گا۔ ایک طرف بورژوا شاعری میں نئی نئی تکنیک کا اضافہ ہوتا رہتا ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ سماجی وابستگی کے لحاظ سے الفاظ افلاس کا شکار ہوجاتے ہیں اور اپنی معنویت کھو دیتے ہیں۔ یہ دونوں چیزیں سرمایہ دارانہ شاعری میں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ اسی لیے جدید شاعری زندگی سے خالی اور سماجی معنویت سے عاری ہے۔ ''فن برائے فن'' کا نظریہ اسی سرمایہ دارانہ عمل کا نتیجہ ہے۔ اشتراکی شاعر حقیقی زندگی سے اپنا گہرا رشتہ رکھتا ہے۔ وہ ان تمام اقدار کو بروئے کار لانے کی جدوجہد کرتا رہتا ہے جو حقیقی زندگی میں انسانی رشتوں کے اندر ملتی ہیں۔ یہ رشتہ اس سے پہلے کسی اور نے قائم نہیں رکھا تھا۔ اسی لیے شاعری کا مستقبل اشتراکی شاعری سے وابستہ ہے۔

کاڈویل کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے مارکسی نقطۂ نظر سے شاعری اور فن کے تعلق پر روشنی ڈالی ہے جو اپنی نوعیت اور مزاج کے لحاظ سے ایک نیا نقطۂ نظر ہے۔

کرسٹوفر کاڈویل

شاعری کا مستقبل

(۱۹۳۷ء)

شاعری عمومی اور تجریدی انداز میں، الفاظ کی علامتوں کے ذریعے، اس نامیاتی رشتے کا اظہار کرتی ہے، جو اَنا اور بیرونی حقیقت کے عناصر کے درمیان ہوتا ہے۔ یہی تعمیم فی الحقیقت اس کی اس قابلیت کا مخرج ہے جس سے وہ، اچھوتی قوت کے ساتھ، انسان کے ''جبلی جذباتی'' عنصر کا اظہار کرتی ہے ـــــ یعنی سماجی اَنا کا طبعی حصہ۔

شاعری وحشی دور کے شکاریوں اور غذا جمع کرنے والوں کی پکار سے شروع ہوتی ہے۔ اس دور میں انسان خود کو بدل کر قدرت پر قابو پانے کی کوشش کرتا نظر آتا ہے تاکہ اس کی اجتماعی زندگی کا طریقہ، اس کی مطلوبہ اشیاء کے عین مطابق ہوجائے۔ بالکل ایسے ہی جیسے اس کا سماجی ادراک، جس کا اظہار فن میں ہوتا ہے، جانوروں کے طور طریقوں اور ان کی خاص صورت، ان کی مخصوص درندگی اور کمزوری کے عین مطابق ہوتا ہے۔ نیچر کے اندر انسان کی ذات کو داخل کرنے کا یہ عمل شعوری ہوتا ہے اور وہ اس لیے کہ یہ عمل سماجی عمل ہے۔ انسان اس ابتدائی دور میں بھی شکار کھیلنے اور غذا جمع کرنے کا عمل، کامیابی کے ساتھ، اپنے ہم جنسوں کے تعاون ہی سے کرسکتا تھا۔ یہ شاعری ہی تھی جس نے انسان کی فطرت کو، نیچر کی نقالی پر اکسایا۔ وہ آواز صرف آوازِ بازگشت ہی نہیں تھی بلکہ نیچر کی وہ صورت تھی جس کا انسان، مشترک جدوجہد میں، خواہش مند تھا۔ اس دور کے فن میں بے حد بے رنگی تھی۔

یہی چیز دیومالا اور رسومِ عبادت، مثلاً کورَس یا بھجن کی صورت میں نظم کے سانچے میں ڈھل جاتی ہے جہاں نیچر، گلوں اور فصلوں کی صورت میں، سماج کے دل پر نقش ہوجاتی ہے۔ انسان بجائے اس کے کہ اپنے مناسبت رکھنے والے ادراک اور عمل کو نیچر کے خاکے کے مطابق بناتا، اس نے خود نیچر کے خاکے کو اپنے مطابق بنایا۔ نیچر کو اپنے واہمہ کے مطابق ڈھالنے کے عمل نے خود دنیا

کے طریق عمل (Process) کو بُری طرح مسخ کر دیا۔ تاہم وہ سماج، جس میں نیچر کو گھسیٹ کر لایا گیا تھا، پھر بھی غیر ممیز اور اجتماعی رہتا ہے۔ سماج مجہول اور بے حرکت ہے لیکن ساتھ ساتھ ایک حاملہ عورت کی طرح تخلیقی ہے۔ ایک گونہ دلچسپی چھپی ہوئی اس کے اندر موجود ہے۔ اب زندگی اس کے اندر ہے باہر نہیں۔

اس کے بعد کے دور میں، نیچر کو سماج میں داخل کرنے کے عمل سے، خود سماج مخالف حصوں یا طبقوں میں تقسیم ہو جاتا ہے۔ کام کی تقسیم سے سماج تقسیم ہو جاتا ہے۔ زرعی اور گلہ بانی کی تہذیب کے ارتقاء کے ساتھ ایک حکمران طبقہ وجود میں آ جاتا ہے اور قائم ہو جاتا ہے اور اس کے مقابلے میں غلاموں اور کمیروں کا طبقہ وجود میں آ جاتا ہے۔ نیچر سے مقابلہ انسان کی آپس کی جنگ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ حکمران طبقے کا پہلا ظہور ''دیومالا'' کے ''رزمیہ'' بن جانے میں، داستان بن جانے میں اور رسوم کے ڈراما بن جانے کے عملِ ارتقاء میں نظر آتا ہے۔ سماج کی کشمکش کا اظہار ایک طرف سنجیدہ اور اخلاقی مسائل سے معمور شاعری میں، جو صحیح اور غلط کے سوالات سے سروکار رکھتی ہے، ہوتا ہے اور دوسری طرف ایسی شاعری میں ہوتا ہے جو مسرت، محبت اور نشاط سے سروکار رکھتی ہے۔ شک، غم، شرافت، طمانیت، متانت، خوف اور شعوری حسن سب شاعری کے دائرے میں آ جاتے ہیں۔ اور طبقات کا ارتقاء، مناصب کے الگ الگ تعین کے ذریعے، انفرادیت کو زیادہ آزادی عطا کرتا ہے۔ پہلی دفعہ انسان شاعری میں ذات کی سطح پر اُتر کر بات کرتا ہے اور اسی کے ساتھ غنائی شاعری پیدا ہوتی ہے۔

بورژوا طبقہ حکومت کرنے لگتا ہے۔ یہ ایک ایسا طبقہ ہے جس کے وجود کی شرائط اس کی ''بنیاد'' کے مسلسل انقلاب میں پوشیدہ ہیں۔ شاعری میں ابہام، غم والم اور تضاد در آتے ہیں۔ اس کی تکنیک بہت تیزی کے ساتھ جلد جلد بدلنے لگتی ہیں۔ اس کی اپنی تشکیل کے قوانین یہ حکم لگاتے ہیں کہ ہر قدم جو بورژوا طبقہ اپنے وجود کی شرائط کے خلاف اٹھائے وہ خود ان شرائط کو پختہ سے پختہ تر کرتا رہے اور اس طرح اس کے زوال کو قریب سے قریب تر لاتا رہے۔ بورژوا طبقے کے وجود سے شاعری اور انفرادی آزادی کی نفی پیدا ہوتی ہے۔ اس نفی کے خلاف شاعروں کی مسلسل بغاوت شاعری کی ایک پوری دنیا کو سامنے لاتی ہے۔ لیکن یہ دنیا بھی فی الحقیقت خود بورژوا طبقے کے وجود کی شرائط ہی کو پورا کرتی ہے۔ یہ زندگی [illegible] اختیار کرتے [illegible] انتہائی [illegible] پہنچتی ہے۔ ساتھ ساتھ ذاتی جو ہر وقت بیت پر اس کا زور اور حقیقی زندگی سے خلا [illegible]

جس تناسب سے حقیقی زندگی ذاتی جوہرو قابلیت کے احساس کا گلا گھونٹتی ہے۔ اپنی ذات کے اندر اتر جانے کے اس عمل سے بورژوا طبقے کے حقیقت سے دور ہو جانے کا اظہار ہوتا ہے۔ اس سے بورژوا شعور اور پرولتاری حقیقت کے درمیان تضاد کے ارتقاء کا اظہار ہوتا ہے۔ اس سے سماج کی پیداواری قوتوں اور سرمایہ دار طبقے کے سماجی حالات کا اظہار ہوتا ہے۔

شاعری تکنیکی لحاظ سے بے مثال استعداد اور عروج پر پہنچ جاتی ہے۔ وہ حقیقت کی دنیا سے زیادہ سے زیادہ دور ہوتی جاتی ہے۔ وہ زیادہ سے زیادہ کامیابی کے ساتھ زندگی کے ذاتی ادراک اور ذاتی احساس کا اظہار کرتی ہے۔ یہاں تک کہ وہ اس درجہ غیر سماجی ہو جاتی ہے کہ پہلے ادراک اور پھر احساس بھی اس میں سے غائب ہو جاتا ہے۔ جب یہ صورتِ حال ہوتی ہے تو زیادہ تر لوگ نہ صرف شاعری نہیں پڑھتے بلکہ اس کی ضرورت بھی محسوس نہیں کرتے۔ وہ اسے سمجھ بھی نہیں پاتے کیونکہ تیکنیک کے ارتقاء کی وجہ سے شاعری حقیقی زندگی سے کٹ چکی ہوتی ہے۔ یہ ذہنی عمل جو ہمیں شاعری میں نظر آتا ہے دراصل پورے سماج میں ہونے والے اسی قسم کے ذہنی عمل کا ایک حصہ ہوتا ہے۔

اس طرح شاعر زندگی سے یعنی اپنے تجربے سے مجبور ہو گیا کہ صرف ان الفاظ پر اور ان تنظیمی اقدار پر توجہ مرکوز کرے جو، بحیثیت مجموعی عام انسانوں کے لیے، تیزی کے ساتھ بے معنی ہوتے جا رہے تھے۔ یہاں تک کہ شاعری، سارے سماج کا ضروری منصب ہونے کے بجائے (جیسا کہ ہمیں ابتدائی قبیلے میں نظر آتی ہے) صرف چند منتخب لوگوں کے لیے سامانِ عیش بن کر رہ جاتی ہے۔

بورژوا کلچر سے اشتراکیت کی طرف ارتقاء دراصل ابتدائی اشتراکیت کے سماجی استحکام کی طرف سفرِ واپسی ہے۔ لیکن یہ ایک ایسا عمل ہے جس میں درمیان کا تمام ارتقاء شامل اور جمع ہو جاتا ہے۔ جس میں کام کی تقسیم نے آزادی کی فراوانی، انفرادیت اور شعور کو ممکن بنایا۔ یہ عمل اجتماعیت اور ایک ایسے سماج کے استحکام کی طرف سفرِ واپسی ہے جہاں جبر نہیں ہے اور جہاں شعور و آزادی میں سب برابر کے شریک ہیں۔

ابتدائی دور کا سماج ایک ایسا سماج تھا جو اپنی پیداواری قوت کی کمی کی وجہ سے خام اور بھونڈا تھا۔ جو کم مایہ شعور و آزادی کا ایک ایسا مجموعہ تھا جس میں حصہ تو سب کا تھا لیکن یہ حصہ بہت کم تھا۔ آزادی اور شعور حاصل کرنے کے لیے ایک زمانے تک اس سماج کا خاتمہ ان طبقے کی ابھر [illegible]

میں رہنا ضروری تھا تا کہ انسان، تمام پیداواری قوتوں کو، جو سماجی محنت (Labour) کی گود میں گہری نیند سو رہی تھیں، ترقی دے کر آگے بڑھا سکے۔ جب پیداواری قوتیں بڑھتی ہیں تو وہ اس تضاد کو جنم دیتی ہیں جسے صرف اشتراکیت سے دور کیا جا سکتا ہے۔ یہ پیداواری قوتیں، جو محنت کی تقسیم و تنظیم پر مبنی تھیں، اس درجۂ ارتقاء پر پہنچ جاتی ہیں جہاں انفرادی فرق ایک سماج کی اکائی کے اندر آزادی کے ساتھ وجود میں آ سکتا ہے۔ جہاں آزادی اور شعور اتنے وافر ہوتے ہیں کہ سب اس میں شریک ہوں اور پھر بھی خود مختاری سے معمور رہیں۔ ایک ایسے سماج میں آزادی اور شعور، کیونکہ یہ عام ہوتے ہیں، بمقابلہ ایک طبقاتی سماج کے، جہاں یہ کمزور اور پارہ پارہ ہوتے ہیں، زیادہ بلند درجہ ہوتے ہیں۔ ایک ایسے سماج میں انفرادیت ایک نیا بلند درجہ حاصل کر لیتی ہے۔

اس کے معنی یہ ہوئے کہ شاعری کے شائقین کی تعداد بے حساب بڑھ جاتی ہے۔ جب آزادی اور شعور صرف ایک طبقے کا نہیں بلکہ سب کا حق ہو جائے تو شاعری کے پڑھنے والے بھی آہستہ آہستہ سماج سے ہمکنار ہو جاتے ہیں اور اس طرح شاعری ایک بار پھر وہی منصب پورا کرنے لگتی ہے جو وہ ابتدائی معاشرے میں پورا کرتی تھی۔ لیکن اس فرق کے ساتھ کہ پیداواری قوتوں کے بے حساب بڑھ جانے سے شاعری دوسرے فنون سے ممیز رہتی ہے۔ فنون سائنس سے ممیز رہتے ہیں اور شاعری ایک قبیلے کی شاعری کے بجائے انفرادی انسانوں کی شاعری رہتی ہے۔ اسی لیے شاعری اجتماعیت کے زیر اثر اشتراکیت کے دور میں کہیں زیادہ انفرادی ہو جاتی ہے۔ یہ انفرادیت فن کارانہ ہوگی جو سماجی انا کی تبدیلی کے زیر اثر پروان چڑھے گی۔ یہ انفرادیت ویسی ذاتی اور خواب کی طرح کی نہیں ہوگی جو، سماجی اَنا کے گھٹنے کے ساتھ، لاشعور کی طرف لے جاتی ہے۔

شاعری کے پڑھنے والوں کی تعداد میں بے حساب اضافہ سویٹ یونین میں نظر آتا ہے جہاں شاعروں کے بیس بیس تیس تیس لاکھ پڑھنے والے ہوتے ہیں اور شاعری کے مجموعے اتنی بڑی تعداد میں فروخت ہوتے ہیں کہ اس کی نظیر دنیا کی سابقہ تاریخ میں کہیں نہیں ملتی۔

یہی فرق شاعر کے ذخیرۂ الفاظ میں نظر آتا ہے۔ بورژوا شاعر کا ذخیرۂ الفاظ مبہم اور محدود ہو گیا۔ یہ ذخیرۂ الفاظ تعداد کے لحاظ سے نہیں بلکہ قابلِ استعمال الفاظ کی عام افادیت اور قدر و قیمت کے اعتبار سے محدود ہو گیا۔ درحقیقت بورژوا شاعر کے الفاظ کی تعداد اور قسم میں تو اضافہ ہوا اور تکنیک میں بھی مسلسل انقلاب آتا رہا کیونکہ یہ عمل سرمایہ داری کے وجود کی بنیادی شرط ہے اور سرمایہ داری کے خاتمے تک یونہی جاری رہتا ہے۔ مگر ایک طرف تکنیک میں اضافہ اور دوسری طرف الفاظ

کے سماجی ربط و تعلق میں کمی۔ یہ دونوں عمل ساتھ ساتھ ہوتے ہیں۔

یکے بعد دیگرے لفظوں کا یہ سماجی تعلق و ربط اس لیے مبتذل، عامیانہ، روایتی، غیر مخلص، پست، ارذل اور تاجرانہ ہوگیا کیونکہ خود زندگی، جس سے یہ الفاظ اپنی قوت حاصل کر رہے تھے، ایسی ہی ہوتی جا رہی تھی۔ اسی لیے جدید شاعری زندگی سے زیادہ سے زیادہ عاری ہوتی جاتی ہے اور سماجی معنویت کھوتی جاتی ہے اور شاعری میں استعمال ہونے والی ''لفظی قدریں'' زیادہ سے زیادہ ذاتی ہوجاتی ہیں یہاں تک کہ شاعری قطعی طور پر مبہم، محدود اور نجی ہوجاتی ہے۔ اسی وجہ سے شاعری زیادہ تر لوگوں کے لیے، جو بورژوا تہذیب میں پلے بڑھے اور رچے بسے تھے، قابل قبول نہیں رہی۔ وہ بہت زیادہ باغیانہ ہوگئی تھی اور کھلے بندوں حقیقی زندگی پر معترض تھی۔ وہ شاعری باغیانہ تو تھی لیکن انقلابی نہیں تھی لیکن ساتھ ساتھ خواب آور بھی نہیں تھی۔ وہ اس سماج کی مبتذل اقدار اور پامال و شرمناک جبلتوں سے سروکار نہیں رکھتی تھی اور عینی خواہش کو پورا کرنے والی دنیا (جیسے مذہب، جاز موسیقی اور جاسوسی ناول) کو بھی تسکین بہم نہیں پہنچاتی تھی۔ اس نے خاموشی سے ان تمام مبتذل قدروں کو خارج تو کر دیا لیکن اس عمل سے وہ رفتہ رفتہ حقیقی زندگی سے بھی دور ہوتی چلی گئی۔ یہی وہ عمل تھا جس نے فن برائے فن کی دنیا کو جنم دیا۔ جس نے غیریت اور فریب کی دنیا کو جنم دیا، جس نے خواب کے بلند آسمانوں کو جنم دیا۔ اس طرح فن قطعی طور پر ایک نجی (پرائیویٹ) چیز بن کر رہ گیا اور بدخوابی کے پاتال میں اتر گیا۔

اس طرح شاعری نے وہ سادگی گم کر دی۔ وہ شان اور اثر انگیز عظمت گنوا دی جو حقیقی زندگی کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے اور جس میں عام اور اہم تجربات آفاقی معنی خیز طریقوں سے پیش کیے جاتے ہیں۔

باغی ہونے کے باوجود بھی شاعری انقلابی نہ بن سکی کیونکہ انقلاب مادی حقیقت کے دائرے میں رہتا ہے اور پامال انسانی جبلتوں اور عام قدروں کے ساتھ چلتا ہے۔ وہ ان کی تنظیم اس طرح نہیں کرتا کہ ان کے خیالی آسمان کے تصور کو آسودہ کرے بلکہ ان کی نفرت اور امیدوں کو اس کام کی طرف موڑ دیتا ہے کہ وہ حقیقی زندگی کی دنیا میں اپنی بدحالیوں کے حقیقی اسباب کو دور کر سکیں۔ شاعر انقلاب کا راہنما نہیں ہوسکتا (حالانکہ ایک خاص دور میں وہ اس کا مغنی اور روح پھونکنے والا ہوسکتا ہے) کیونکہ اس کی دنیا بیگانہ قدروں کے دباؤ کے باعث حقیقی دنیا کا ایک بہت چھوٹا حصہ بن کر رہ جاتی ہے اور انقلاب کا کام یہ ہے کہ وہ اسے پھیلائے اور وسیع کرے۔

قدروں کی تبدیلی، زندگی کو غیر مبتذل بنانے کا عمل، اجتماعی آزادی کی نشوونما اور انفرادی شعور کی آزادی (جو اشتراکیت سے وجود میں آتی ہے) کے معنی یہ ہیں کہ ان سماجی قدروں کو پھر سے رائج کیا جائے، انہیں پھر سے پیدا اور تازہ دم کر کے اور اعلیٰ بنا کر مصور کی رنگوں کی کٹوری میں ڈالا جائے۔ اس کا ذخیرۂ الفاظ، شروع شروع میں، لفظوں کی تعداد کے لحاظ سے، کم ہوگا کیونکہ حقیقت کی دنیا، جسے ان الفاظ کے ذریعے ادا کیا جاتا ہے، پیچیدہ اور بھرپوری ہوتی ہے۔ اب وہ پرانے شاندار طریقے سے اظہار کر سکتا ہے۔ زبان سے وابستہ قدروں کی دنیا شاعری کے لیے اسی طرح وسیع ہو جائے گی جس طرح دور ایلزبتھ میں ہوگئی تھی۔ پھر قدروں کی ایک پوری دنیا کے اظہار کے ساتھ، جو پہلے صرف ذاتی تھی، اب پہلی بار سماجی اہمیت کی حامل ہو جائے گی۔ شاعری کی تکنیک میں یہ تبدیلی اس بات کی مظہر ہے کہ اب فن دوبارہ زندگی سے وابستہ ہوگیا ہے جس سے وہ اب تک راہ فرار اختیار کرتا رہا تھا۔ اسی کے ساتھ وہ عمل ارتقاء بھی واپس آجاتا ہے جو ہم آہنگی سے حاصل ہوتا ہے۔

انفرادیت، جو بورژوا معاشی نظام سے پیدا ہوتی ہے اور جو نراجیت اور گھٹن کا شکار ہو چکی تھی، اشتراکیت کے دائروں میں وسیع تر اور اجتماعی سالمیت و فراست کے ساتھ مکمل ہو جاتی ہے۔ اس کا اظہار دو طریقوں سے ہوسکتا ہے۔ ایک طرف ریڈیائی نشریات کی ترقی شاعری کو ایک نئی اجتماعی شکل عطا کرے گی اور دوسری طرف اداکار کی انفرادیت شاعرانہ شدت سے نبرد آزما نہیں ہوگی۔ شاعری ڈرامے کی طرف واپس آ کر اسے ایک بار پھر زیادہ اجتماعی اور حقیقی بنا سکتی ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے (حالانکہ یہ محض مفروضہ ہے) کہ فلم، کیونکہ یہ بورژوا اسٹیج کے اعلیٰ ترین امکانات کو زیادہ اجتماعی، زیادہ پرزور طریقے سے اور زیادہ لچک دار شکل میں بروئے کار لاتی ہے، خود بخود اشتراکیت میں در آئے گی......

حقیقی زندگی کی یہ دنیا، جو اپنے اندر انسان اور نیچر کی الگ اور سادہ مجرد دنیا کو سمیٹ کر ایک کُل بنا دیتی ہے، اشتراکی شاعر کے لیے خاص طور پر اہم ہے۔ وہ اپنی انفرادیت میں دلچسپی رکھتا ہے۔ اپنی ذات میں نہیں۔ ذات کا تصور وہ تصور ہے جو شکستہ بورژوا سماج کے تضاد کو چھپاتا ہے۔ اشتراکی شاعر دوسری انفرادیتوں کے ساتھ بڑھتے ہوئے رشتے کے تعلق سے، ابلاغ کی دنیا میں کہ جو صرف رقیق غیر متشکل سمندر نہیں ہے بلکہ جس کا اپنا مزاج اور اپنی اصلیت ہے، اپنی انفرادیت میں گہری دلچسپی رکھتا ہے۔ اشتراکی شاعر اس حد تک ان تمام اقدار کو بروئے کار لانے سے، جو حقیقی

زندگی میں انسانی رشتوں میں ملتی ہیں، سروکار رکھتا ہے جتنا اس سے پہلے کبھی کسی اور نے نہیں رکھا تھا۔

فن کا ہر درجہ اور کلچر کا ہر رُخ متحرک اصول کا حامل ہوتا ہے جس سے اس کی ٹریجیڈی، اس کا تصورِ حسن، اس کی طمانیت اور اس کی تخلیقی قوتوں کا سرچشمہ پھوٹتا ہے۔ ابتدائی دور کے انسان کے لیے طاقتور اور خونخوار درندوں کی ٹریجیڈی تھی۔ زرعی سماج کے لیے دیوتا اور دیومالا کی ٹریجیڈی تھی۔ تمام طبقاتی سماج کے لیے ہیرو کے ارادے کی ٹریجیڈی تھی۔ ابتدائی بورژوا سماج کے لیے شہزادے کی مرضی اور اس کے ارادے کی ٹریجیڈی تھی۔ بعد کے بورژوا سماج کے لیے جیمس جوئس کی ''یولی سس'' اور مارسل پروست کے ''میں'' کے ارادے کی ٹریجیڈی تھی جو محض ذاتی خواب کی دنیا میں رہتے تھے۔ ٹریجیڈی بذات خود المناک نہیں ہوتی۔ وہ خوبصورت، نرم و نازک اور تسکین بخش ہوتی ہے یعنی ارسطو کے معنی میں تزکیاتی (Cathartic) ہوتی ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ کلچر کے فنا ہونے کی بھی ٹریجیڈی ہے کیونکہ اس سے کلچر کی بنیاد یعنی سماج بکھر جاتا ہے اور جامد و بے جان ہو جاتا ہے۔ فن کا المیہ یہ ہے کہ وہ لاینحل تصادمات سے پارہ پارہ اور ہر قسم کے غیر یقینی خوابوں سے بگڑ جاتا ہے۔ آج بھی فن کی یہی ٹریجیڈی ہے کہ وہ پارہ پارہ اور بے نتیجہ و بے اثر ہو گیا ہے۔ یہ ایک ایسے ارادے کی ٹریجیڈی ہے جو خود کو سمجھنے اور جاننے سے قاصر ہے۔ یہ بے شعور فرد کی ٹریجیڈی ہے جو ایک ایسی چیز کا غلام ہے جسے وہ خود بھی نہیں جانتا۔ فن آزاد لوگوں کا کام ہے۔

تمام فن آزادی کے تصور پر مبنی ہے جو اس سماج میں جاری و ساری ہے جس نے اسے جنم دیا ہے۔ فن آزادی کا ایک طریقہ ہے اور ایک طبقاتی سماج کا تصورِ آزادی ویسا ہی ہوتا ہے جتنی اضافی آزادی اس طبقے نے حاصل کی ہے۔ بورژوا فن میں آدمی بیرونی حقیقت کی ضرورت کا شعور تو رکھتا ہے لیکن خود اپنا شعور نہیں رکھتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اس سماج کا شعور ہوتا ہے جس نے اسے وہ بنایا ہے کہ جو وہ ہے۔ وہ آدھا آدمی ہوتا ہے۔ اشتراکی شاعری مکمل شاعری ہوگی کیونکہ اسے خود اپنی ضرورت کا بھی شعور ہوگا اور ساتھ ساتھ بیرونی حقیقت کا بھی۔

یہ کہ ہر وہ چیز جو پیدا ہوتی ہے مر بھی جاتی ہے۔ یہ کہ ہر چیز گزران ہے۔ ہر چیز حرکت میں ہے۔ یہ کہ موجود ہونے کے معنی فوارے کی طرح کے ہیں اور ایک شکل اختیار کرنے کے ہیں کیونکہ کوئی چیز ساکت و بے حرکت نہیں ہے۔ یہی تمام فن کا موضوع ہے کیونکہ یہی حقیقت کا تار و پود ہے۔ انسان زندگی کی طرف کھنچتا ہے کیونکہ زندگی اس سے بھاگتی ہے۔ اس کے اندر وہ خواہشات اور

آرزوئیں ہیں جو ستاروں کی طرح قدیم وقائم ہیں۔ محبت میں دردانگیز مٹھاس ہے اور جوان زندگی بوڑھی زندگی کو دھکیل کر باہر کردیتی ہے۔ یہ وجود کی وہ صفات ہیں جو انسان کی طرح دائمی ہیں۔ انسان بھی یقیناً گزر جائے گا۔

اسی لیے فن کا وجود اسی وقت تک قائم ہے جب تک انسان قائم ہے۔ یہ فوارہ اس وقت خشک ہوجاتا ہے جب انسان بیکاری کی کشمکش سے ٹکڑے ٹکڑے ہوکر برباد ہوجاتا ہے اور سماج کی دھڑکتی نبض رک جاتی ہے۔ یہ تمام حرکت تخلیقی ہے کیونکہ یہ سیدھی سادی جنبش نہیں ہے بلکہ ایک ارتقاء ہے جو اپنے اضطراب و بے چینی سے کھلتا اور آگے بڑھتا ہے۔ دائمی سادگیاں اپنے سینے سے دودھ پلا کر فن کو بھرپور بناتی اور پروان چڑھاتی ہیں۔ نہ صرف اس لیے کہ وہ دائمی ہیں بلکہ اس لیے کہ تبدیلی ان کے وجود کی بنیادی شرط ہے۔ لہٰذا فن انسان کی خودآگاہی کی بنیادی شرط میں سے ایک ہے اور خود اپنی جگہ پر انسان کی حقیقتوں میں سے ایک ہے۔





ایزرا پاؤنڈ

(Ezra Pound)

A great age of literature is perhaps always a great age of translations.

....

A man of genius has a right to any mode of expression.

....

All great art is born of the metropolis.

(Ezra Pound)

ایزرا پاؤنڈ

(۱۸۸۵ء۔۱۹۷۲ء)

ایزرا پاؤنڈ (۱۸۸۵ء۔۱۹۷۲ء) کا وطن امریکہ تھا لیکن دوسری جنگ عظیم میں خود امریکہ والوں نے اسے ننگِ وطن قرار دے کر سولی پر چڑھانے کا سارا انتظام کر لیا تھا لیکن خدا بھلا کرے اُن ڈاکٹروں کا جنھوں نے اسے پاگل کہہ کر جان بچالی اور یہ تجویز پیش کی کہ اسے دماغی امراض کے اسپتال میں رکھا جائے۔ ایزرا پاؤنڈ تیرہ سال واشنگٹن کے پاگل خانے میں رہا اور ۱۹۵۸ء میں رابرٹ فراسٹ کی درخواست پر، جس میں لکھا گیا تھا کہ ہم اس ذلت کو برداشت نہیں کر سکتے کہ ایزرا پاؤنڈ اس جگہ مرے جہاں وہ اس وقت ہے، اسے رہا کر دیا گیا۔ رہائی سے پہلے ڈاکٹروں نے کہا کہ وہ لاعلاج ضرور ہے لیکن خطرناک نہیں ہے۔

یہ سب اس لیے ہوا کہ وہ جنگ سے نفرت کرتا تھا۔ جب دوسری جنگ عظیم شروع ہوئی تو ایزرا پاؤنڈ اٹلی میں تھا، امریکہ کو جنگ سے باز رکھنے کے لیے وہ اٹلی سے واشنگٹن گیا لیکن ناکام لوٹا۔ یہ جنگ اس کے لیے سود خوروں کی جنگ تھی، جو زر و دولت کے لیے حسن و صداقت کو تباہ کرنے کے درپے تھے۔ جنگ کے دوران وہ امریکہ کے خلاف ریڈیو روم سے باقاعدہ پروگرام نشر کرتا رہا۔ جنگ ختم ہوئی تو وہ روم سے اپنی بیٹی کے پاس میرانو آ گیا اور ۱۹۴۵ء میں امریکی فوجوں نے اسے گرفتار کر کے لوہے کے ایک پنجرے میں، جس میں گوریلا رکھا جاتا ہے، پیسا کے قریب قید کر دیا۔ جوتے کے فیتے اور کمر کی پیٹی فوجیوں نے اُس سے اس خیال سے لے لی کہ وہ کہیں خودکشی نہ کر لے اور پنجرے کے چاروں طرف کانٹے دار تاروں کا ایک جال بُن دیا۔ رفع حاجت کے لیے ایک ڈبا، بارش اور دھوپ سے بچنے کے لیے ایک موٹا سا کاغذ اسے دے دیا گیا۔ پنجرے پر چاروں طرف سے تیز روشنیاں اس طرح ڈالی گئیں کہ وہ چین سے نہ بیٹھ سکے۔ دن رات پہرہ دار اس کی نگرانی

کرتے۔اس وقت پاؤنڈ کی عمر ساٹھ سال تھی۔اس پنجرے میں اس نے گرمیاں گزاریں اور ''پیسن کینٹوز'' لکھے۔نومبر ۱۹۴۵ء میں اسے واشنگٹن لایا گیا اور تہتر سال کی عمر تک وہ پاگل خانے میں رہا۔ ۱۹۴۹ء میں جب ''پیسن کینٹوز'' پر اُسے شاعری کا سب سے بڑا انعام دیا گیا تو سارے امریکہ میں کہرام مچ گیا اور یہ سوال اٹھایا گیا کہ آیا کسی تصنیف کو مصنف کی عملی زندگی کے حوالے سے دیکھنا چاہیے یا اسے مصنف کی ذات سے الگ کر کے دیکھنا چاہیے! یہ بحث سارے امریکہ کے اخباروں اور رسالوں میں چلتی رہی اور ننگِ وطن پاؤنڈ پاگل خانے میں اپنی زندگی کے دن کاٹتا رہا۔اس نے لکھا۔

WHAT THOU LOVEST WELL

REMAINS

THE REST IS DROSS

چھ فٹ لمبا قد، اچھی شکل وصورت، چمکتی ہوئی گہری سبز آنکھیں، سرخ بال جیسے مہندی لگی ہو۔جھگڑالو، جھکی، خود پسند، ہر چیز میں نئے پن کا متلاشی، دوستوں کا دوست، آڑے وقت میں کام آنے والا، نئے ذہنوں کا راہنما۔ایلیٹ نے کہا کہ مسٹر پاؤنڈ ہی وہ شخص ہیں جنھوں نے بیسویں صدی کی شاعری میں انقلاب برپا کر دیا۔جیمس جوئس نے لکھا کہ اس سے زیادہ سچی بات کوئی اور نہیں ہو سکتی کہ ہم سب اس کے ممنونِ احسان ہیں اور خاص طور پر میں تو اس کا انتہائی ممنون ہوں۔تقریباً بیس سال ہوئے جب اس نے میری حمایت میں ایک زبردست مہم شروع کی اور اگر پاؤنڈ مجھے دریافت نہ کرتا تو شاید میں آج بھی گوشۂ گمنامی میں پڑا ہوتا۔پاؤنڈ ہی کی کوششوں سے میرا ناول ''یولی سس'' شائع ہو سکا۔آڈن نے کہا کہ چند ہی ایسے معاصر شعرا ہوں گے جو یہ کہہ سکیں کہ اگر مسٹر پاؤنڈ نہ ہوتے تو ان کی تخلیقات ویسی ہی ہوتیں جیسی کہ وہ آج ہیں۔ہیمنگوے نے پاؤنڈ کی راہنمائی کا اعتراف کرتے ہوئے لکھا کہ وہ اپنے دوستوں کو ہر سطح پر آگے بڑھانے کی کوشش کرتا ہے۔وہ ان کی حمایت کرتا ہے، ان کی تخلیقات کو رسالوں میں شائع کراتا ہے، انہیں جیل سے نکلواتا ہے، روپیہ اُدھار دیتا ہے۔ان کی تصویریں فروخت کرتا ہے۔ان کے کنسرٹ کا انتظام کرتا ہے۔ان کے بارے میں مضامین لکھتا ہے۔دولت مند عورتوں سے ان کو متعارف کراتا ہے۔ناشروں کو تلاش کرتا ہے۔جب وہ مرتے ہیں تو ساری رات ان کے سرہانے بیٹھا رہتا ہے اور ان کی وصیت کی گواہی دیتا ہے۔ان کی بیماری کے اخراجات برداشت کرتا ہے، انہیں خودکشی سے روکتا ہے اور دلچسپ بات یہ کہ

آخر میں بہت کم دوست ایسے نکلتے ہیں جو موقع ملتے ہی خود پاؤنڈ کو زخمی کرنے سے نہ چوکتے ہوں۔ایلیٹ نے کہا کہ ۱۹۲۲ء میں پیرس میں اس نے ایک لمبی، چوڑی بے تکی سی نظم پاؤنڈ کو دکھائی۔پاؤنڈ نے اسے توجہ سے پڑھا، اسے کاٹا، بدلا، آدھا کیا اور اس شکل میں لے آیا جس شکل میں وہ آج نظر آتی ہے۔آج ''دی ویسٹ لینڈ'' بیسویں صدی کی مشہور ترین نظم ہے۔

پاؤنڈ نے ییٹس (YEATS) کے بہترین تخلیقی دور میں اسے جدید تکنیک اور روایت سے روشناس کیا جسے ییٹس نے اپنی شاعری میں جذب کر کے وہ کارنامے انجام دیے جس کے لیے وہ شہرتِ دوام رکھتا ہے۔پاؤنڈ کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے انگریزی ادب کو عہد وکٹوریہ سے نکال کر دورِ جدید میں داخل کر دیا۔اگر پاؤنڈ نہ ہوتا تو بیسویں صدی کے انگریزی ادب کی وہ شکل نہ ہوتی جو آج نظر آتی ہے اور یہ کوئی ایسی معمولی بات نہیں ہے جسے یوں ہی نظر انداز کر دیا جائے۔ہاں جب اس سے نفرت کرنے والے مر جائیں گے اور اس کی شاعری اور کارناموں کو اس دور کے پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے گا تو اس وقت پاؤنڈ کی صحیح اہمیت سامنے آئے گی۔اس کے سیاسی و فسطائی خیالات نے ''یہود دشمنی'نے' جنگ دوم کے زمانے میں اپنے وطن امریکہ کے خلاف نشریات نے ایک ایسی فضا پیدا کر دی ہے کہ اس کی شخصیت کا یہ پہلو اس کی شاعری اور کارناموں کو چاٹ جاتا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ۱۹۰۸ء میں جب وہ امریکہ سے یورپ آیا تو اس کے بعد وہ صرف تین مرتبہ امریکہ گیا۔پہلی بار ایک بااثر مشہور نوجوان شاعر کی حیثیت سے، دوسری بار دوسری جنگ عظیم کو روکنے کے لیے اور آخری بار ایک پاگل اور غدار کی حیثیت سے۔جب ۱۹۵۸ء میں وہ پاگل خانہ سے رہا ہوا تو کچھ دن امریکہ میں رہ کر وہ اٹلی چلا آیا، جہاں فلورنس کے ایک اسپتال میں وہ یکم نومبر ۱۹۷۲ء کو ۸۷ سال کی عمر میں مر گیا۔وہ ۳۰/اکتوبر کو پیدا ہوا تھا اور یکم نومبر کو مر گیا۔ امریکی اسے امریکی کہتے ہوئے جھینپتے ہیں لیکن ساری عمر امریکہ میں رہنے کے باوجود وہ اندر اور باہر سے امریکی تھا۔اگر پاؤنڈ امریکی نہ ہوتا تو وہ جدیدیت اور اس کی روایت کی تلاش کے سلسلے میں وہ کام ہرگز ہرگز انجام نہیں دے سکتا تھا جس کی وجہ سے وہ اس صدی کا سب سے زیادہ بااثر دانشور شاعر سمجھا جاتا ہے۔

پاؤنڈ کے ''کام'' کو سمجھنے کے لیے یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ انیسویں صدی کے آخر تک امریکہ والے انگریزی روایت کے مقلد تھے۔امریکی کلچر اور امریکی ادب دونوں ذیلی حیثیت رکھتے

تھے۔ لونگ فیلو اور دوسرے معاصر شعرا و ادیب رومانی اور عہد وکٹوریہ کے ادب کی تقلید میں اپنی تخلیقی صلاحیتیں صرف کر رہے تھے لیکن اندر سے ہر امریکی کی یہی خواہش تھی کہ اس کا اپنا ممتاز کلچر اور ادب ہو جسے وہ امریکی کلچر اور ادب کہہ سکے۔ وھٹ مین امریکہ کا پہلا شاعر ہے جس کے ہاں یہ احساس شدت کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے کہ امریکی کلچر اور شاعری کو انگلستان کے کلچر اور شاعری سے مختلف ہونا چاہیے۔ وھٹ مین کی ''لیوز آوف گراس'' پڑھیے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ امریکی ہونا چاہتا ہے اور اسی خواہش کے ساتھ ایک ایسی نئی شاعری وجود میں آ رہی ہے جسے پرانی شاعری سے دُور کا بھی تعلق نہیں ہے۔ یہ شاعری ویسی ہی اوریجنل ہے جیسے جنگل میں اُڑتی ہوئی کسی چڑیا کی سُریلی آواز، جو ذرا دیر کو آپ کا دل موہ لیتی ہے۔ وھٹ مین کی شاعری کو دیکھ کر یہ خیال آتا ہے کہ یہ خودرو شاعری ہے۔ اس کا تعلق روایت سے نہیں ہے اور یہ اس وقت تک عظمت کو نہیں چھو سکتی جب تک اسے کسی کلچر کے نظام سے پیوستہ نہ کر دیا جائے۔

وھٹ مین نے جو کچھ کیا وہ الگ ضرور ہے لیکن ''روایت'' سے یکسر الگ ہونے کی وجہ سے اس پر آگے کوئی عمارت تعمیر نہیں کی جا سکتی۔ یہاں سے امریکی ذہن میں یہ شعور پیدا ہوا کہ وہ اپنے منفرد کلچر کی تشکیل کے لیے ''نئی روایت'' کی تلاش و جستجو کرے۔ اس شعور کے ساتھ ہم دیکھتے ہیں کہ بہت سے امریکی ادیب یورپ آنے لگے۔ یورپ والے اب تک امریکہ والوں کو ''معصوم'' سمجھتے تھے۔ مارک ٹوئین کے ناول ''ان نوسینٹ اَیب روڈ'' میں اسی احساس کی ترجمانی ملتی ہے۔ گالزوردی کے (FORSYTHE SAGA) میں مسٹر وِل موٹ کا کردار اور اس کے ڈرامے، ''دی لٹل مین'' میں جو امریکی کردار نظر آتے ہیں، ان سے یہی تاثر سامنے آتا ہے۔ امریکی ذہن تیز و طباع ضرور ہے لیکن یورپ کی تہذیب کی پیچیدگی سمجھنے سے قاصر ہے۔ امریکہ اور یورپ کے اس فرق کو ولیم جیمس نے زیادہ گہرائی کے ساتھ اپنے ناولوں میں پیش کیا ہے۔ اس کے پہلے دور کے ناولوں میں ''پورٹریٹ اوف اے لیڈی'' میں ایک ذہن و متجسس امریکی لڑکی آخر میں ایک بوڑھے یورپین آرٹسٹ کے دامِ محبت میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ اسی طرح اس کے آخری دور کے ناول ''ایمبیڈر'' میں پچاس سالہ ''اسٹریچر'' یورپ آتا ہے تو دیکھتا ہے کہ ایک جوان امریکی لڑکا ایک سن رسیدہ فرانسیسی عورت کے دامِ فریب میں گرفتار ہے۔ اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یورپ کی تہذیب بوڑھی ہو چکی ہے مگر نوجوان امریکی اس میں ایسی کشش محسوس کرتا ہے کہ اس کے دامِ الفت میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ اس اندازِ فکر سے ہمیں ایک نئے رجحان کا احساس ہوتا ہے۔ یہ وہی رجحان ہے

جو وھٹ مین کے ہاں اپنی شکل بناتا ہے اور امریکی فکر و شعور کا حصہ بن جاتا ہے، یعنی ایک ممتاز و منفرد امریکی کلچر کی پیدائش۔

اس رُجحان سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ خود امریکہ والوں کو بھی اس کا احساس ہے کہ ان کے پاس اپنا کوئی کلچر نہیں ہے جس کی جڑیں گہری ہوں۔ امریکہ میں تو ہر چیز نئی تھی اور نئی سے نئی کی تلاش امریکی فکر کا حصہ تھی لیکن نئی نسل تہذیب کی جڑوں اور آبِ حیات کی تلاش میں بے چین تھی۔ ولیم جیمس اور اس کے بعد ایزرا پاؤنڈ اور پھر ایلیٹ وغیرہ اسی روایت کی تلاش میں یورپ آتے ہیں۔ ایلیٹ اسی روایت کی تلاش میں کیتھولک ہو گیا اور مذہبی و تہذیبی ادارے، جن میں کلیسا بھی شامل تھا، اس کے لیے آبِ حیات بن گئے۔ ایزرا پاؤنڈ نے بھی یورپ کی ساری تہذیب کو کھنگالا۔ وہ ملک ملک گھومتا پھرا۔ ہومر اور یونان میں اس نے گہری دلچسپی لی۔ اٹلی اور اس کی قدیم روایت کا مطالعہ کیا۔ فرانس کے جدید ادب سے وہ متاثر ہوا۔ فلا بیئر کو اس نے اپنی ''محبوبہ'' کہا اور اسی کے ساتھ ساتھ اس نے شیکسپیئر اور ملٹن پر پتھر برسائے۔ پاؤنڈ کی یہی کوشش تھی کہ تہذیب کے مخرج سے امریکی فکر کو اس طور پر ملا دے کہ ایک نئی امریکی روایت وجود میں آ جائے۔ جس میں عالمی روایت بننے کی پوری صلاحیت موجود ہو۔ کنفوشیس اور چینی نظموں کے تراجم بھی پاؤنڈ کے اسی سفر کی داستان سناتے ہیں۔ وہ ساری عمر اسی نئی روایت کی تلاش میں پھرتا رہا اور ایسے سانچوں اور تکنیک کی تلاش میں سرگرداں رہا جن میں قدیم روایت کو نئی بنا کر صحیح طور پر بٹھایا جا سکے۔ اسی تلاش میں اس کی کامیابی اور ناکامی دونوں پوشیدہ ہیں۔

ایلیٹ نے پاؤنڈ کی منتخب نظموں پر مقدمہ لکھتے ہوئے شاعروں کو تین درجوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک وہ شاعر جو کسی تیکنیک کو آگے بڑھاتے اور پھیلاتے ہیں۔ ایک وہ شاعر جو کسی تیکنک کی صرف پیروی کرتے ہیں اور ایک وہ شاعر جو تیکنک ایجاد کرتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ''ایجاد کی بات اس لیے غلط ہے کہ یہ ناممکن ہے ایک ایسی نظم جو بالکل ''اوریجنل'' ہوتی ہے یقیناً ایک خراب نظم ہوتی ہے۔ یہ (خراب معنی میں) اتنی ''داخلی'' ہو جاتی ہے کہ اس کا کوئی تعلق اس دنیا سے نہیں ہوتا جس کے لیے وہ لکھی گئی ہے۔ اوریجنلٹی کے معنی یہ نہیں ہیں کہ آسمان سے اُتار کر ایک ایسی بالکل نئی چیز لائی جائے جس کا تعلق اپنے ماضی سے نہ ہو۔ تخلیقی سطح پر حقیقی اوریجنلٹی صرف ایک ارتقاء کا عمل ہے اور اگر یہ ارتقاء صحیح معنوں میں ارتقاء ہے تو اس کا نتیجہ آخر میں یہ نکلے گا کہ ہم ایسے شاعر کے بارے میں یہ کہنے لگیں گے کہ وہ سرے سے اوریجنل ہی نہیں ہے۔ اس نے تو صرف یہ کیا

ہے کہ ایک قدم کے بعد دوسرا قدم اٹھایا ہے۔ حالانکہ حقیقی اوریجنلٹی اسی کا نام ہے، آسمان سے اُتار کر نئی چیز پیش کرنے والی اوریجنلٹی کھوٹی اور جعلی چیز ہوتی ہے۔ پاؤنڈ کی اوریجنلٹی قدیم شاعری کا منطقی ارتقاء ہے۔ وھٹ مین کی اوریجنلٹی ''کھری'' اوریجنلٹی تو ہے لیکن ساتھ ساتھ جعلی بھی ہے۔ کھری ان معنی میں کہ وہ انگریزی نثر کا منطقی ارتقاء ہے اور جعلی ان معنی میں کہ وھٹ مین اسے زبردستی نظم کی ایک صورت کہتا ہے۔ ایلیٹ اسی لیے وھٹ مین کو عظیم نثر نگار کہتا ہے۔

اب آپ دیکھیے کہ اگر پاؤنڈ تہذیب اور مزاج کے اعتبار سے امریکی نہ ہوتا تو اسے نئی حقیقی روایت کی تلاش میں یورپ اور مشرق کی قدیم و جدید تہذیبوں کی تلاش کی ضرورت محسوس نہ ہوتی۔ اسی تلاش و جستجو نے اسے جدیدیت کی تحریک کا بانی مبانی بنا دیا۔ اس کی شاعری کے بارے میں دو رائے ہوسکتی ہیں لیکن اس کی تاریخی اہمیت اتنی زیادہ ہے کہ بیسویں صدی کے ادب کا اندازہ پاؤنڈ کے بغیر نہیں لگایا جا سکتا۔ اس وقت انگریزی و امریکی ادب ایک تناور درخت کی طرح ہے جس میں لاتعداد شاخیں، پھل اور پھول ہیں مگر اس کی جڑیں اس بیج سے پھوٹی ہیں جس کو ہم ننگِ وطن، پاگل ایزرا پاؤنڈ کے نام سے پکارتے ہیں۔ عمر بھر اس کا نصب العین یہ رہا کہ ہر شخص کو ایک نئی ابتدا کرنی ہے اور کیونکہ دنیا میں کوئی چیز نئی نہیں ہے اس لیے ہر فرد اپنی نظر اور اپنے فن سے موجودہ چیز، خیال، فکر، روایت کی نوعیت بدل کر اسے نیا بنا سکتا ہے۔ فن کار کا کام یہی ہے کہ وہ ماضی سے آئی ہوئی چیزوں کو اس طرح نیا بناتا رہے کہ ان میں زندگی باقی رہے اور اس طرح وہ آئندہ بھی باقی رہنے کی ضمانت دے۔ مرتے دم تک وہ روایت کی تلاش کرتا رہا اور اس کے بنائے ہوئے خاکوں کی مدد سے اس کا اثر قبول کرنے والے شعرا و فن کار عظمت کے راستے پر چلتے رہے۔ روایت کی تلاش ہی اس کا اصل کام ہے۔

اس مضمون میں جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے، ایزرا پاؤنڈ نے روایت، تخلیقی عمل، جذبات و شاعری، تنقید، نظم و نثر کے فرق اور سنجیدہ و غیر سنجیدہ فن کاروں اور شاعروں کے بارے میں ایسی بنیادی باتیں کہی ہیں جن سے ہم آج بھی اپنے اندازِ فکر کو صحیح کر سکتے ہیں۔ ایزرا پاؤنڈ نے یہ مضمون ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے عہد آفریں مضمون: ''روایت اور انفرادی صلاحیت'' سے پانچ سال پہلے لکھا تھا اور دونوں کا موضوع روایت کی تلاش تھا۔

ایزرا پاؤنڈ

سنجیدہ فن کار

یہ عجیب بات ہے کہ آج کسی سے یہ کہا جائے کہ وہ فلپ سڈنی کی ''ڈیفنس اوف پوئڑی'' کو پھر سے لکھ دے۔ اس تصنیف اور ہمارے درمیان جو زمانہ گزرا بلکہ اسے سے پہلے بھی یہ طے ہو چکا تھا کہ اچھا فن ایک ''رحمت'' ہے اور بُرا فن ایک ''جرم'' ہے۔ انھوں نے اس بات پر بھی غور کیا تھا کہ وہ کیا ذرائع ہیں جن سے سچے فن اور ''ڈھونگ'' میں امتیاز کیا جا سکے لیکن آج انگلستان میں ہم سے یہ سوال پوچھا جاتا ہے کہ کیا فنون کو اخلاقی ہونا چاہیے؟ فنون کا معاشیات سے کیا رشتہ ہے یا یہ کہ ایک مثالی جمہوریہ میں فنون کا کیا مقام ہوگا؟ بہت سے لوگوں کی رائے تو یہ ہے کہ اگر سرے سے فنون کا وجود ہی نہ ہوتا تو اچھا تھا۔

بہرحال یہ بات واضح ہے کہ اخلاقیات کی بنیاد انسان کی فطرت پر قائم ہے بالکل ویسے ہی جیسے ''شہریت'' کی بنیاد انسان کی اُس فطرت پر قائم ہے جس کے باعث وہ گروہوں کی شکل میں ساتھ ساتھ رہتا ہے۔ فنون ہمیں آدمی کی فطرت کے بارے میں، اس کی غیر مادی حیثیت کے بارے میں، اس کی محسوس کرنے اور فکر کرنے والی سرشت کے بارے میں، دیرپا اور یقینی علم بہم پہنچاتے ہیں، فنون وہاں سے شروع ہوتے ہیں جہاں طب کا علم ختم ہوتا ہے یا یوں کہہ لیجیے کہ جہاں یہ دونوں علم ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔

فنون سے ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کن کن پہلوؤں سے انسان ایک دوسرے سے مشابہ ہے اور کن کن باتوں میں وہ بعض دوسرے جانوروں سے مختلف ہے۔ ہم اس بات سے بھی واقف ہیں کہ تمام انسانوں کو ایک ہی قسم کی چیزوں کی خواہش نہیں ہوتی اور اس لیے ہر مین اور ایک گائے دینا یقیناً ناانصافی کی بات ہوگی۔

یہ بات ہمیں خراب فن کی بداخلاقی تک لے آتی ہے۔خراب فن ''غیر صحیح'' فن ہوتا ہے۔ یہ وہ فن ہوتا ہے جو غلط رپورٹ دیتا ہے۔اگر کوئی سائنس داں یا عالم، خواہ جان بوجھ کر یا لاپرواہی سے غلط بات بتائے تو ہم اس کے جرم کی سنگینی کے مطابق یا تو اسے مجرم ٹھہرائیں گے یا اسے خراب سائنس دان کہیں گے۔ایسے میں یا تو وہ سزا کا مستحق ٹھہرے گا یا پھر ذلت وتوہین کا۔

بہرحال فن کے حسن سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ قابل وقعت چیز کیا ہے ۔میں یہاں ڈھونگ کی بات نہیں کر رہا ہوں۔میرا مطلب حسن سے ہے۔نمائش یا حسن کے متعلق جذباتیت سے نہیں ہے۔میں آپ سے یہ بھی نہیں کہنا چاہتا کہ حسن مناسب اور قابل احترام چیز ہے۔آپ اپریل کی ہوا کی حمایت میں بحث نہیں کرتے لیکن جب وہ آپ کو چھوتی ہے تو آپ تازہ دم ہو جاتے ہیں، اسی طرح آپ اس وقت بھی تازہ دم ہو جاتے ہیں جب آپ افلاطون میں کسی ایسے خیال کو دیکھتے ہیں جو فوراً آپ کے دل میں گھر کر لیتا ہے یا کسی مجسمہ کی کوئی لطیف کشش آپ کو مسحور کر لیتی ہے۔

فن سے، جیسا کہ میں نے کہا ہے، ہم اس بات کا بخوبی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ انسان اصل میں کس قسم کی مخلوق ہے؟ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ جب انسان فن کے ذریعے پیش ہوتا ہے تو ہم پر یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آدمی کیا ہے اور اس طرح فنون ہمیں اخلاقیات کا مواد فراہم کرتے ہیں۔یہ مواد صحیح ہوتا ہے اور کلیہ بنانے والے ماہرین عمرانیات کا مواد عام طور پر غلط ہوتا ہے کیونکہ سنجیدہ فن کار سائنسی ہوتا ہے اور نظریہ بنانے والے عام طور پر قرون وسطیٰ کے لوگوں کی طرح تجرباتی ہوتے ہیں۔

نظریہ بنانے والا ـــــ اور یہ بات خاص طور پر جنس پر لکھنے والے انگریزی مصنفین سے ظاہر ہوتی ہے ـــــ ایسے عمل کرتا ہے جیسے کہ اس کی اپنی ذات اس کی کمزوریاں اور رجحانات ایک مثالی چیز ہیں، بلکہ مثالی سے بھی زیادہ آفاقی ہیں۔وہ مسلسل اس بات پر زور دیتا ہے کہ دوسرے اس طرح عمل کریں جیسے کہ وہ خود کرتا ہے لیکن فن کا جہاں تک تعلق ہے وہ کسی کو کچھ کرنے یا سوچنے یا ہونے کی ہدایت نہیں کرتا۔وہ تو اسی طرح موجود ہوتا ہے جیسے کوئی درخت۔آپ چاہیں تو اس (کے حسن) کی تعریف کریں، چاہیں تو اس کے سائے میں بیٹھیں۔چاہیں تو اس کے پھل کھائیں، چاہیں تو اس کی لکڑی آگ جلانے کے لیے کاٹیں۔ غرض کہ جو کچھ دل میں آئے کریں۔

سنجیدہ فن کار قدر شناسی سے اتنا ہی بے نیاز ہوتا ہے جتنا کوئی سنجیدہ سائنسدان۔ وہ مستقل جائیداد، جو بنی نوع انسان کو فراوانی سے دی گئی ہے، سنجیدہ سائنسدان اور سنجیدہ فن کار کا مواد ہے۔ سائنسدان کا مواد تجریدی رشتوں سے، ذراتی قوت سے، مادہ کے اجزا سے تعلق رکھتا ہے اور سنجیدہ فن کار کا مواد انسان کی فطرت اور افراد سے تعلق رکھتا ہے۔

فکر و احساس رکھنے والے لوگ بُرے فن کار کی طرف توجہ نہیں دیتے جیسے ہم ایک لاپرواہ طبیب یا غلط کار سائنس دان کو حقارت سے دیکھتے ہیں۔ یہ لوگ سنجیدہ فن کار کو چین سے رہنے دیتے ہیں، اس کی مدد کرتے ہیں اور اس کی حوصلہ افزائی بھی کرتے ہیں۔لیکن کہر آلود تاریک فضا میں سنجیدہ اور غیر سنجیدہ فن کار میں امتیاز نہیں کیا جاتا۔ غیر سنجیدہ فن کار سنجیدہ فن کار سے تعداد میں زیادہ ہوتے ہیں اور غلط فن کار وقتی اور ظاہری فائدہ اٹھا کر وہ انعامات حاصل کر لیتا ہے جو دراصل سنجیدہ فن کار کو ملنے چاہئیں تھے۔ یہ فطری بات ہے کہ غیر سنجیدہ فن کار کی ہمیشہ یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ سنجیدہ و غیر سنجیدہ فن کار میں تمیز نہ ہونے دے۔

ایسے میں جب کوئی شخص سنجیدہ اور غیر سنجیدہ کام میں فرق واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے تو کہا جاتا ہے کہ یہ تو محض تیکنیک کی بحث ہے۔اس کے بعد معاملہ یہیں رُک جاتا ہے۔ انگلستان میں تین سو برس سے یہ یہیں رُکا ہوا ہے۔عام طور پر آدمی سائنسی علاج کے بجائے پیٹنٹ دوائیں چاہتا ہے۔

جہاں تک بنیادی مسائل کا تعلق ہے فنون ہمیں نفسیات کا مواد فراہم کرتے ہیں۔انسان کے باطن اور اس کے خیالات سے جذبات کے رشتے کو واضح کرتے ہیں۔فن کی کسوٹی، اس کی وضاحت ہے۔ یہ وضاحت بہت پیچیدہ قسم کی ہوتی ہے اور مخصوص لوگ ہی اس کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ کوئی ذہین آدمی کم و بیش اس امر کا صحیح فیصلہ نہیں کر سکتا کہ آیا ایک فن پارہ اچھا ہے یا نہیں؟ ایک ذہین آدمی عام طور پر یہ بتا سکتا ہے کہ کوئی تندرست ہے یا نہیں لیکن اس کے باوجود مرض کی صحیح تشخیص کے لیے ایک ہوشیار ذہین طبیب ہی کی ضرورت پڑتی ہے۔

جذبات اور شاعری

ظاہر ہے کہ بڑا شاعر ہونا آسان نہیں ہے۔ اگر آسان ہوتا تو اب تک بہت سے لوگ بڑے شاعر بن چکے ہوتے۔ تاریخ کے ہر دور میں ایسے لوگ موجود رہے ہیں جنھوں نے بڑا شاعر بننے کی خواہش کی اور کچھ نے بڑے خلوص سے بڑا شاعر بننے کی کوشش بھی کی، لیکن جن کو ہم سب سے بڑا شاعر کہتے ہیں ان کی اپنی الگ صلاحیتیں ہوتی ہیں۔ وہ اپنے وقت پر پیدا ہوتے ہیں اور ان میں یہ صلاحیت ہوتی ہے کہ بہت سے لوگوں کی محنت کو جمع کریں، ان کی تنظیم کریں اور پھر انہیں ہم آہنگ کردیں۔ ملانے اور ایک جان کرنے کی صلاحیت ان کی جینیس کا حصہ ہے لیکن یہ بات واضح رہے کہ انھوں نے جائیداد بنانے کی کبھی خواہش نہیں کی۔

ہم جو کچھ بھی کہیں اصل اور بنیادی چیز ''عمدہ تصنیف'' ہے۔ عمدہ تصنیف بنیادی طور پر پوری قدرت اور مکمل توازن کا مظاہرہ ہے۔ جس چیز میں کوئی قوت نہ ہو اسے قابو میں لانا آسان ہے بشرطے کہ وہ بھاری نہ ہو اور آپ اُسے ہلانے کی خواہش نہ کریں۔

اور کیونکہ وہ تمام الفاظ جنہیں کوئی شخص استعمال کرے گا وہ یقیناً عام بول چال کے مبہم الفاظ ہی ہوں گے۔ اس لیے قریب قریب یہ ناممکن ہے کہ نظم ونثر کے بارے میں سائنسی وضاحت کے ساتھ لکھا جائے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب کوئی شخص ''فن مصفّی'' پر پورا ایک مقالہ لکھے اور ہر لفظ کی اسی طرح تعریف وتشریح کرے جیسے علم کیمیا کے بارے میں کسی مقالے میں کی جاتی ہے اسی وجہ سے وہ تمام مضامین جو شاعری کے بارے میں لکھے جاتے ہیں نہ صرف غیر دلچسپ اور غیر صحیح ہوتے ہیں بلکہ فضول بھی ہوتے ہیں۔ اگر آپ کسی اچھے مصور سے پوچھیں کہ وہ کینوس پر کیا بنا رہا ہے تو شاید وہ نا اہلی کے ساتھ آپ کو آئیں بائیں شائیں بتائے گا لیکن اگر آپ اس میں کوئی چیز دیکھ کر اس سے لطف اندوز ہوسکیں تو وہ اس بات سے بہت مطمئن ہوگا اور یہی اصل بات ہے۔

مختصراً یہ کہ عمدہ تصنیف وہ ہے جو مکمل طور پر قابو میں ہو۔ اس میں مصنف نے وہ کچھ کہا ہو جو وہ کہنا چاہتا تھا اور اسے بھی مکمل صفائی وسادگی کے ساتھ کہا ہو۔ اسے چاہیئے کہ وہ کم

سے کم الفاظ استعمال کرے _______ یہ صحیح ہے کہ زیادہ تر لوگ کم و بیش سترہ (۱۷) اور ۳۲
سال کی عمر کے درمیان شاعری کرتے ہیں۔ جذبات نئے ہوتے ہیں اور جذبات رکھنے والوں
کے لیے ہوتے ہیں لیکن جب آدمی اور اس کا ذہن زیادہ سے زیادہ بھاری مشین بنتا جاتا ہے،
اس کے ذہن کا نظام پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتا جاتا ہے تو اسے جذباتی قوت کی اور زیادہ
ضرورت ہوتی ہے۔ یہ بات درست ہے کہ جب ایک باصلاحیت انسان پختہ ہوتا ہے تو اس کے
جذبات کا زور بھی بڑھ جاتا ہے GUIDO نے اپنا بہترین کام پچاس برس کی عمر میں کیا۔
زیادہ تر اہم شاعری تیس برس سے زیادہ کی عمر کے لوگوں نے کی ہے۔

نثر نگاری قوتِ ادراک کی فتح کا اظہار ہے اور ہر شخص جانتا ہے کہ یہ فتح راستے کی
تکالیف و مصائب اٹھائے بغیر حاصل نہیں ہوسکتی لیکن جہاں تک نظم کا تعلق ہے، نظم ہر شخص کو
جذباتی لحہ تک پہنچا دیتی ہے اور یہ لحہ اپنے ساتھ کوئی ایسی چیز لے کر نہیں آتا جو نثر کی سادگی کو ختم
کر دے۔

نظم و نثر میں امتیاز و فرق کی حدوں کو تلاش کرنا حماقت کے سوا کچھ نہیں ہے۔ نظم میں
کوئی چیز ذہانت و ذکاوت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ نثر میں ذہانت و ذکاوت کو مشاہدہ و غور کرنے
کے لیے ایک موضوع مل جاتا ہے۔ شاعرانہ امر (FACT) پہلے سے موجود ہوتا ہے۔

عظیم فن اور تنقید

صاحبِ ذوق کو (جسے پاؤنڈ نے اتائی کے معنی میں استعمال کیا ہے) خود چکی پیسنی
نہیں پڑتی۔ اگر وہ خود فن کار ہے تو بھی وہ اپنے سے پہلے کے بہترین کاموں کو محفوظ کرنے کا
خواہش مند ہوتا ہے۔ وہ ان مخارج کو ڈھونڈ نکالتا ہے جن سے وہ دوسروں کی نظر میں کم اور بجنل
ہوتا ہے۔

استاں دال کی رائے کے مطابق، اگر ہم ایسی شاعری کر سکتے ہیں جو نثر کی طرح

صاف اور واضح خیال کی حامل ہو تو ہمیں ایسا ضرور کرنا چاہیے اور اگر ہم ایسی شاعری نہیں کر سکتے تو بہتر یہ ہے کہ ہم کچھ نہ کہیں۔ ہم بکواس بند کر دیں۔ ایسے میں ہمیں تسلیم کر لینا چاہیے کہ ہمارا فن پرانا اور ٹکسال باہر ہو گیا ہے۔ ہمیں چاہیے کہ ہم کسی کمتر درجہ کے مقصد میں لگ جائیں اور جہاں تک ممکن ہو آنے والی نسلوں کے لیے راستہ ہموار کر دیں تاکہ وہ اس فن کو دوبارہ اپنی گرفت میں لانے کے قابل ہو سکیں۔ اور ایسی شاعری تخلیق کریں جو ذہین آدمیوں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ بن سکے۔

تمام تنقید کو کھلے بندوں ''ذاتی تنقید'' ہونا چاہیے۔ آخر میں نقاد بس یہ کہہ سکتا ہے کہ ''میں اسے پسند کرتا ہوں'' یا مجھے اس فن پارے نے متاثر کیا ہے یا اسی قسم کی کوئی اور بات۔ جب تنقید میں وہ اپنی ذات کا اظہار کرتا ہے تو ہم نقاد کو سمجھنے لگتے ہیں۔

اور شاعری سے میرا مطلب وہ چیز یا ویسی چیز ہوتی ہے جو میرے ذہن میں ایک درجن یا اس سے زیادہ مصنفین کے ناموں سے وابستہ اور منسوب ہے۔

زیادہ گہرے تجزیے کے بعد میں اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ میرا مطلب اظہار کی انتہائی ''کارگزاری'' سے ہے یعنی مصنف نے کوئی دلکش چیز اس طرح ادا کی ہے کہ اس اثر و تاثر کے ساتھ دوسرا اسے ادا کرنے سے قاصر ہے گویا اس طرح فن کار نے کوئی ایسی نئی چیز دریافت کر لی ہے جس کا تعلق زندگی سے ہے یا پھر ذرائع اظہار سے۔

بڑا فن لازمی طور پر اچھے فن کا حصہ ہوتا ہے۔ میں نے اس سے پہلے فن کی تعریف یہ کی تھی کہ وہ سچی گواہی دے۔ ظاہر ہے کہ بڑے فن کو غیر معمولی چیز ہونا چاہیے۔ وہ ایسی چیز نہیں ہو سکتا جسے کوئی چند گھنٹوں کی مشق سے حاصل کر لے۔ وہ تو غیر معمولی صلاحیت، قوت اور ادراک کا نتیجہ ہوتا ہے ______ ادراک کی وہ قوت جو قسمت، اتفاق یا کسی ایسی ہی قوت سے مل کر عظیم اور غیر معمولی بن جاتی ہے۔

لیکن عظیم فن کا فیصلہ کون کرے گا؟ نقاد، پانے والا، وہ کیسا ہی جاہل اور احمق کیوں نہ ہو اپنے انداز سے اپنی ہی طرح فیصلہ کرے گا۔ دراصل بُری تنقید معلمانہ تنقید ہے اور اس کے ذمہ دار وہ لوگ ہیں جو ''عظیم نفی'' کرتے ہیں۔ وہ جو کچھ سوچتے ہیں (اگر یہ فرض کر بھی لیا جائے کہ وہ سوچتے بھی ہیں) اس کے کہنے سے گریز کرتے ہیں اور صرف محض مسلمہ مفروضہ آراء کو پیش کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ یہ لوگ کیڑے مکوڑے ہیں۔ زمانہ قدیم کے عظیم فن

پاروں سے ان کی غداری اتنی ہی عظیم ہے جتنی چھوٹے فن کار کی جدید زمانے سے۔ اگر وہ اپنے تہذیبی ورثے کی پرواہ نہیں کرتے تو انہیں لکھنے کا بھی کوئی حق نہیں ہے۔

ہر نقاد کا فرض ہے کہ وہ اپنے علم کے مخرج اور حدود کو ظاہر کردے۔ انگریزی شاعری کے بارے میں ان لوگوں کی تنقید جو انگریزی کے سوا کوئی اور زبان نہیں جانتے یا وہ لوگ جو اسکولوں میں پڑھائی جانے والی کلاسیک کے سوا کچھ اور نہیں جانتے، سوکھے کی بیماری ہے۔



سے وہ نظمیں بھی شامل تھیں جو ۱۹۲۵ء میں ''پوئمس'' کے نام سے شائع ہوئی تھیں اور ان کے علاوہ ۱۹۰۹ء - ۱۹۳۵ء تک لکھی جانے والی ساری منتخب نظمیں بھی۔ ۱۹۴۳ء میں اس کی طویل نظم The Four Quartet نیویارک سے شائع ہوئی۔ ۱۹۳۲ء میں اس نے منظوم ڈراموں کو انگریزی ادب میں پھر سے مروج کرنے کا آغاز کیا اور ۱۹۵۸ء تک چھ منظوم ڈرامے [۱] لکھے۔

لیکن جہاں ایلیٹ اپنے دور کا بڑا شاعر ہے وہاں نقاد کی حیثیت سے بھی جدید ادب پر اس کا اثر گہرا ہے۔ بعض نقادوں نے اسے بیسویں صدی کا میتھیو آرنلڈ کہا ہے۔ تنقید میں اس کی کئی قابل ذکر تصانیف [۲] ہیں۔ ۱۹۴۸ء میں اسے ادب کا نوبل پرائز اور انگلستان کا سب سے بڑا اعزاز ''آرڈر اوف میرٹ'' ملا۔ ۱۹۶۵ء میں اس نے وفات پائی۔

بحیثیت نقاد ایلیٹ کی ممتاز خصوصیت یہ ہے کہ مختلف علوم وفنون کے دائرے میں داخل ہونے کے باوجود اس کا مرکزِ فکر ادب رہتا ہے۔ کروچے، جس کا ذکر پہلے آچکا ہے، تنقید کو فلسفے کی ایک شاخ بنا دیتا ہے۔ رچرڈس سائنس دان کے نقطۂ نظر سے ادب وشعر کا مطالعہ کرتا ہے اور اسے علمِ نفسیات کی ایک شاخ بنا دیتا ہے۔ لیکن ایلیٹ کی تنقید بنیادی طور پر ادبی رہتی ہے۔ وہ کروچے کی طرح کوئی نظریہ پیش نہیں کرتا بلکہ وہ تو تنقید کو اپنے کارخانۂ شاعری کی ایک ذیلی پیداوار سمجھتا ہے۔ ایلیٹ ورڈسورتھ اور کولرج کی طرح نئی شاعری کا موجد ہے اور اس کی تنقید بھی اس جدت کی وضاحت اور اس کا اظہار ہے۔ دوسری ممتاز خصوصیت یہ ہے کہ اس کی تنقید میں ایک منفرد اندازِ فکر و نظر کا احساس ہوتا ہے۔ ایک طرف وہ نئی شاعری کا ممتاز نمائندہ ہے اور دوسری طرف وہ روایت کا بھی سختی سے پابند ہے اور بار بار اپنے کلاسیکی ہونے کا اظہار کرتا ہے۔ ''روایت اور انفرادی صلاحیت'' ایلیٹ کا نمائندہ مضمون ہے۔ روایت کے تعلق سے جب وہ شاعر کی انفرادی صلاحیت پر غور کرتا ہے تو کہتا ہے کہ اگر ہم تعصب کے بغیر کسی شاعر کا مطالعہ کریں تو یہ بات سامنے آئے گی کہ اس کی شاعری کے بہترین اور منفرد حصوں میں مرحوم شعراء کی آواز سنائی دے رہی ہے۔ وہ شعراء جو اس سے پہلے گزرے ہیں، جو اس کے اسلاف ہیں اور جن کی روایت کو نظر انداز کر کے وہ اس زبان میں شاعری نہیں کر سکتا تھا۔ روایت کے سلسلے میں وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ سونے چاندی اور جائیداد کی طرح روایت میراث میں نہیں ملتی بلکہ اگر کوئی اسے حاصل بھی کرنا چاہے تو اس کے لیے بڑے ریاض کی ضرورت پڑتی ہے۔ ساتھ ساتھ تاریخی شعور کی ضرورت بھی پڑتی ہے تاکہ جب ادیب لکھے تو اسے نہ صرف اپنی نسل کا احساس رہے بلکہ یہ احساس بھی رہے کہ یورپ کا سارا ادب،

ہومر سے لے کر اب تک اور خود اس کے اپنے ملک کا سارا ادب، ایک ساتھ زندہ ہے اور ایک ہی نظام میں مربوط ہے۔ کوئی شاعر، کوئی فن کار تن تنہا اپنی کوئی الگ مکمل حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کی اہمیت اور بڑائی اسی میں مضمر ہے کہ پچھلے شعرا اور فن کاروں سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ جس طرح ماضی حال کو متعین کرتا ہے اسی طرح حال ماضی کو بھی بدلتا رہتا ہے۔

اسی مضمون میں، جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے، ایلیٹ شاعری اور جذبات کے سلسلے میں بھی بڑی اہم بحث اٹھاتا ہے اور لکھتا ہے کہ شاعر کا کام نئے جذبات کی تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ معمولی جذبات کا استعمال کرنا ہے اور پھر انھیں شاعری میں برتتے وقت ایسے احساسات کا اظہار کرتا ہے جو متداول جذبات میں بالکل نہیں پائے جاتے۔ شاعری میں ''معنی خیز'' جذبات کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ یہ ایسے جذبات ہوتے ہیں جن کی زندگی شاعر کے سوانح حیات میں نہیں ملتی بلکہ خود نظم کے اندر ملتی ہے۔ اسی لیے وہ رومانی نقادوں کے برخلاف شاعر سے ہٹ کر خود ''نظم'' کے مطالعے، اس کی فارم اور تکنیک پر زور دیتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ رومانی تنقید کا مخصوص لفظ ''تخیل'' (Imagination) استعمال کرنے کے بجائے ادراک (Sensibility) کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ یہ بات آپ کو یقیناً یاد ہوگی کہ کولرج نے لفظ تخیل کو نئے معنی دے کر اسے رومانی تنقید کا بنیادی لفظ بنا دیا تھا۔ ایلیٹ کسی فن پارہ کو کوئی ایسی الہامی چیز تسلیم نہیں کرتا جو شدتِ جذبات کے ساتھ ایک خاص شکل اور ایک خاص لمحے میں خود بخود وجود میں آ گیا ہو۔ وہ فن پارے کو ایک شے کی طرح سمجھتا ہے، جسے سوچ سمجھ کر، ناپ تول کر، سلیقے اور محنت سے تعمیر کیا جاتا ہے اور جس کا مقصد ایک مخصوص اثر پیدا کرنا ہوتا ہے۔ یہ اثر فن کار کے سامنے پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ فن کی شکل میں جذبات کے اظہار کا واحد طریقہ یہ ہے کہ معروضی تلازمات (Objective Correlatives) تلاش کیے جائیں یعنی اشیاء کو اس طرح ترتیب دیا جائے، موقع محل اور واقعات کے سلسلوں کو اس طور پر جمایا جائے کہ جب خارجی واقعات حسی تجربوں کے ذریعے ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبات اُبھر آئیں جو نظم لکھنے سے پہلے شاعر کے پیش نظر تھے۔ اس تخلیقی عمل کو ایلیٹ معروضی تلازمات کا نام دیتا ہے جسے اس نے ہیملٹ والے مضمون میں بیان کیا ہے۔

ایلیٹ رومانیت کے خلاف ہے اور مابعد الطبیعیاتی ادراک کو اصل شاعری کہتا ہے۔ ڈون اور اس کے مکتبۂ فکر کے دوسرے شعراء اسی لیے اصل شاعرانہ ادراک کے حامل ہیں جسے ملٹن اور ڈرائیڈن نے خراب کر دیا ہے اور دو سو برس تک انگریزی شاعری نراجیت کا شکار رہی۔

ایلیٹ کا ایک نقطۂ نظر یہ ہے کہ شاعری میں اخلاقی اور سماجی اثر ممکن ہے مگر شاعری اپنی جگہ اس نوع کے سب اثرات سے بالاتر ہے۔ شاعری بھی ایک قسم کی مذہبی رسم ہے اور اس کا اثر بھی وہی ہونا چاہئے جو مذہبی رسم کا ہوتا ہے یعنی وہ عقائد و اخلاق کو درست کرے اور ایک اعلیٰ آگاہی پیدا کرے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں سے اس کی تنقیدی فکر کا میدان محدود ہونے لگتا ہے۔ وہ عوام سے انکار کرتا ہے، نشاۃ الثانیہ کے کلچر سے انکار کرتا ہے۔ تمام رومانیت کو رد کرتا ہے۔ قدیم مذہب اور اس سے پیدا ہونے والے کلچر کا ایک نظریہ پیش کرتا ہے اور اس اسکول کا وقیع نمائندہ بن جاتا ہے جسے ''فورملسٹ'' (Formalist) کہا جاتا ہے۔

ویسے تو ایلیٹ کے مضامین میں ''شاعری اور ڈراما''، ''کلاسیک کیا ہے''، ''تنقید کا منصب''، ''مذہب اور ادب''، ''شاعری کی تین آوازیں'' کئی مضامین نہایت وقیع اور قابل توجہ ہیں لیکن یہاں میں نے اس کے دو مضامین ''روایت اور انفرادی صلاحیت'' اور ''شاعری کا سماجی منصب'' شامل کیے ہیں جن سے اس کی فکر کے چند بنیادی پہلو مکمل طور پر سامنے آجاتے ہیں۔ اب آپ ان مضامین کو پڑھیے اور خود دیکھیے کہ وہ ہم سے کیا کہتے ہیں؟ ''نصابی تنقید'' کے زہریلے اثرات نے ہماری فکر کو کند اور ہمارے احساس و ادراک کو محدود کر دیا ہے۔ ان ترجموں کے مطالعے سے یقیناً آپ اس حصار کو توڑنے میں کامیاب ہو جائیں گے۔ ''نصابی تنقید'' کے اثرات کے سلسلے میں میں نے لکھا تھا کہ:

''اس تنقید کا ایک زہریلا اثر تو یہ ہوا ہے کہ آج کا طالب علم اور قاری کسی اوریجنل تصنیف کے بارے میں اپنا کوئی تجربہ نہیں رکھتا۔ اسے ادب پاروں سے کوئی گہری دلچسپی نہیں ہے بلکہ نصابی نقادوں کی رائیں ادب پاروں کا بدل بن گئی ہیں۔ اس زہریلے اثر نے سوچنے کی صلاحیت کو مردہ کر دیا ہے اور ادب پاروں کے ساتھ ذہنی سفر کو ایک بے معنی چیز بنا دیا ہے۔ نصابی نقادوں کی آراء کی بیساکھیاں نوجوانوں کے پاس ہیں اور ادبی فیصلوں کے کیپسول ان کے ذہن کے خانوں میں رکھے ہیں جن کے ذریعے وہ اپنی ساری ضروریات پوری کر لیتے ہیں۔ جعلی دستاویزیں نقلی مہروں کے ساتھ اصل کی جگہ لے رہی ہیں''۔[۳]

میں نے ان تراجم کے ذریعے عام قاری کو، نوجوان نسلوں کو، نئے ادیبوں اور شاعروں کو براہ راست تنقیدی فکر سے لطف اندوز ہونے کا موقع فراہم کیا ہے تاکہ آپ سب بند کمرے کی فضا سے نکل کر تازہ ہوا میں سانس لے کر تازہ دم ہو جائیں اور نئے شعور کے ساتھ اپنے تنقیدی و تخلیقی سفر پر روانہ ہو جائیں۔

حواشی

[۱] ایلیٹ کے منظوم ڈراموں کے نام یہ ہیں:

1. Sweeney Agonistes, (1932);
2. Murder in Cathedral, (1935);
3. The Family Reunion, (1939);
4. The Cocktail Party, (1950);
5. The Confidential Clerk, (1954);
6. The Elder Statesman, (1958);

[۲] ایلیٹ کی قابلِ ذکر تنقیدی تصانیف یہ ہیں:

1. The Sacred Wood, (1920);
2. Selected Essays (1932);
3. The Use of Poetry and th Use of Criticism (1933);
4 Elizabethan Essays, (1934);
5. The Idea of a Christian Society, (1940);
6. Notes towards the Definition of Culture, (1948);
7. Poetry & Drama, (1951);
8. Essays on Poets & Poetry, (1957);
9. To Criticise the Critic, (1966);

[۳] مقدمہ ایلیٹ کے مضامین، جمیل جالبی، مطبوعہ مکتبہ نیا دور کراچی، (دوسرا ایڈیشن ۱۹۷۱ء)

ٹی۔ایس۔ایلیٹ

روایت اور انفرادی صلاحیت

(۱۹۱۷ء)

انگریزی ادب میں روایت کا ذکر شاذ ہی ہوتا ہے حالانکہ بسا اوقات ہم روایت کے نہ ہونے پر اظہارِ افسوس تو ضرور کرتے ہیں لیکن ویسے ہم کسی ''مخصوص روایت'' یا کسی ''ایک روایت'' کا حوالہ دینے سے معذور نظر آتے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ اس لفظ کو ''صفت'' کے طور پر استعمال کرتے ہوئے یہ کہہ دیتے ہیں کہ فلاں کی شاعری ''روایتی'' یا ''حد درجہ روایتی'' ہے۔ یہ لفظ عیب اور مذمت کے علاوہ شاذ ہی کسی دوسرے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اگر کبھی دوسرے معنی میں استعمال ہوتا بھی ہے تو مبہم تعریفی معنی میں۔ زیادہ سے زیادہ کسی آثار قدیمہ کی تعمیر نو پر اظہار پسندیدگی کرنا ہو تو یہ لفظ استعمال کرلیا جاتا ہے۔ انگریزی قوم کے لیے یہ لفظ اس وقت تک مشکل ہی سے مانوس ہوسکتا ہے جب تک کہ اسے آثار قدیمہ کی سائنس کے خوش گوار حوالے کے ساتھ استعمال نہ کیا جائے۔

یقیناً یہ لفظ زندہ یا مردہ ادیبوں کی تخلیقات کی تعریف و توضیح کے سلسلے میں نظر نہیں آئے گا۔ ہر قوم، ہر نسل نہ صرف اپنا تخلیقی مزاج رکھتی ہے بلکہ تنقیدی انداز طبع بھی رکھتی ہے اور وہ اپنے تنقیدی مزاج کے نقائص اور کمزوریوں سے، اپنے تخلیقی جوہروں کی بہ نسبت، زیادہ بے خبر اور ناواقف ہوتی ہے۔ فرانسیسی زبان کی تنقیدی تحریروں کے پلندوں کو دیکھ کر ہم فرانسیسیوں کے تنقیدی طریقوں اور مزاج کو سمجھتے ہیں (یا ہمارا خیال ہے کہ ہم سمجھتے ہیں) اور اس سے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں (اور ہم کیسے بے شعور لوگ ہیں) کہ فرانسیسی ہم سے زیادہ تنقیدی شعور رکھتے ہیں اور بعض اوقات اس پر اتراتے بھی ہیں کہ اسی لیے فرانسیسیوں میں برجستگی اور تازگی ہمارے مقابلے میں کم ہے۔ شاید ایسا ہو۔ لیکن ہمیں اس بات کو یاد رکھنا چاہئے کہ تنقید اتنی ہی ناگزیر ہے جتنا خود سانس لینا اور یہ بات بھی یاد رکھنی چاہئے کہ جب ہم کوئی کتاب پڑھتے ہیں اور اس کے پڑھنے سے ہمارے ذہن میں جو خیال

آتے ہیں اور جس قسم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اس کا اظہار کوئی بُری بات نہیں ہے۔ اسی طرح ناقدوں کی تنقیدات پر تنقید کرنا بھی کوئی عیب نہیں ہے۔ اس عمل میں جو حقیقت سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ہم کسی شاعر کی توصیف کرتے وقت اس کی تخلیقات کے اُن پہلوؤں پر زور دیتے ہیں جہاں وہ دوسرے شاعروں سے کم از کم مماثل ہوتا ہے۔ اس کی شاعری کے ان حصوں اور پہلوؤں سے ہم اس کی انفرادیت اور اصل جوہر کی ٹوہ لگانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس شاعر اور اس کے پیش روؤں اور بالخصوص اس کے قریبی پیش روؤں میں جو فرق ہے اس پر ہم اطمینان کا اظہار کرتے ہیں اور خاص طور پر ان خصوصیات کی تلاش کرتے ہیں جو اس شاعر کو دوسرے شاعروں سے الگ اور ممتاز کرتی ہیں تا کہ اس فرق سے لطف اندوز ہوا جا سکے۔ لیکن اس کے برخلاف اگر ہم کسی شاعر کا مطالعہ بغیر اس تعصب کے کریں تو ہم اکثر یہ محسوس کریں گے کہ اس کی شاعری کے نہ صرف بہترین بلکہ منفرد ترین حصے بھی ایسے ہیں جن میں مرحوم شعرا اور اس کے اسلاف، اپنی ''لافانیت'' کو زیادہ شدت کے ساتھ ظاہر کر رہے ہیں۔ یہاں میری مراد شباب کے زمانے (کی شاعری) سے نہیں ہے۔ جب شاعر ہر بات کا اثر قبول کرتا ہے بلکہ مکمل پختگی کے زمانے (کی شاعری) سے ہے۔

اگر روایت کے معنی یہ ہیں کہ اپنے سے پہلی نسل کے طریقوں اور کامیابیوں کا آنکھ میچ کر یا سہمے سہمے اتباع کیا جائے تو ایسی صورت میں یقیناً روایت کی حمایت سے گریز کرنا چاہیے۔ ہم نے خود ایسے بہت سے رجحانات کو مرتے دیکھا ہے۔ یہ بات مسلّم ہے کہ جدت تکرار سے بہتر ہے۔ روایت کا معاملہ بہت وسیع اہمیت کا حامل ہے۔ یہ میراث میں نہیں ملتی اور اگر کوئی اسے حاصل بھی کرنا چاہے تو اس کے لیے بڑے ریاض کی ضرورت پڑتی ہے۔ اول تو اس کے لیے تاریخی شعور کی ضرورت پڑتی ہے جو ہر اُس شاعر کے لیے لازمی ہے جو پچیس سال کی عمر کے بعد بھی شعر کہتا رہے۔ تاریخی شعور کے لیے ادراک کی ضرورت پڑتی ہے۔ نہ صرف ماضی کی ''ماضیت'' کی بلکہ اس کی موجودگی کی بھی۔ تاریخی شعور ادیب کو مجبور کرتا ہے کہ لکھتے وقت جہاں اسے اپنی نسل کا احساس رہے وہاں یہ احساس بھی رہے کہ یورپ کا سارا ادب ہومر سے لے کر اب تک، اور اس کے اپنے ملک کا سارا ادب ایک ساتھ زندہ ہے اور ایک ہی نظام میں مربوط ہے۔ یہ تاریخی شعور، جس میں لازماں اور زماں کا شعور الگ الگ اور ساتھ ساتھ شامل ہے، وہ چیز ہے جو ادیب کو روایت کا پابند بناتا ہے اور یہی وہ شعور ہے جو کسی ادیب کو ''زماں'' میں اس کے اپنے مقام اور اپنی معاصرت کا شعور عطا کرتا ہے۔

کوئی شاعر، کوئی فن کار، خواہ وہ کسی بھی فن سے تعلق رکھتا ہو، تن تنہا اپنی کوئی مکمل حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کی اہمیت اور اس کی بڑائی اسی میں مضمر ہے کہ پچھلے شعرا اور فن کاروں سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ الگ رکھ کر اس کی اہمیت متعین نہیں کی جاسکتی۔ اسے پچھلے شعرا اور فن کاروں کے درمیان رکھ کر تقابل و تفاوت کرنا ہوگا۔ میں اس اصول کو محض تاریخی تنقید ہی کا نہیں بلکہ جمالیات کا اصول سمجھتا ہوں۔ یکسانیت و مطابقت کا یہ تقاضا یک طرفہ نہیں ہے۔ ایک نیا فن پارہ جب تخلیق ہوتا ہے تو اس کے ساتھ بھی وہی سب کچھ ہوتا ہے جو بیک وقت ان فن پاروں کے ساتھ عمل میں آیا تھا جو پہلے تخلیق ہو چکے ہیں۔ یہ موجودہ فن پارے خود ہی اپنا ایک مثالی نظام بنا لیتے ہیں اور جس میں کسی حقیقی نئے فن پارے کی تخلیق سے خود ہی رد و بدل ہو جاتا ہے۔ یہ موجودہ نظام نئے فن پارے کے وجود میں آنے سے قبل مکمل ہوتا ہے لیکن اس نئے فن پارے کے وجود میں آنے کے بعد اس نظام کی زندگی کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ سارے کے سارے موجودہ نظام میں تغیر و تبدل پیدا ہو، خواہ یہ تبدیلی کتنی ہی خفیف کیوں نہ ہو۔ اس طرح اس فن پارے کے رشتے اور اقدار پورے نظام میں ایک نئے سرے سے ترتیب پا لیتے ہیں۔ نئے اور پرانے کے درمیان یہی اصل مطابقت ہے۔ جو بھی نظام کے اس خیال سے اتفاق کرتا ہے اور یورپ اور انگریزی ادب کی اس نوعیت کو سمجھتا ہے اس کے لیے یہ بات بعید از قیاس نہیں ہے کہ جس طرح ماضی حال کو متعین کرتا ہے اسی طرح حال ماضی کو بدلتا رہتا ہے اور وہ شاعر جو اس بات سے واقف ہے وہ ساری مشکلات اور زبردست ذمہ داریوں کو بھی خوب سمجھتا ہے۔

مخصوص معنی میں وہ اس بات سے بھی واقف ہوگا کہ اس کی تخلیقات کو لازماً ماضی کے معیاروں سے پرکھا جائے۔ یہ بات واضح رہے کہ میں نے پرکھنے کے لیے کہا ہے۔ قطع برید کرنے کے لیے نہیں کہا ہے۔ پرکھنے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہم یہ دیکھیں کہ آیا وہ ماضی کے شاعروں سے بہتر ہے یا بدتر ہے یا ان کے برابر درجہ رکھتا ہے اور نہ اس کے معنی یہ ہیں کہ اس کی تخلیقات کو پچھلے ناقدوں کے مسلّم احکام کی روشنی میں دیکھا جائے۔ یہ ایک ایسا فیصلہ اور ایسا تقابل ہے جس میں دو چیزیں ایک دوسرے سے ناپی جاتی ہیں۔ نئے فن پارے کے لیے یہ مطابقت رکھنا ہی کافی نہیں ہے۔ (اگر دیکھا جائے) تو دراصل یہ سرے سے مطابقت ہی نہیں ہوگی اور اس طرح نہ تو اسے ''نئے'' کا نام دیا جاسکے گا اور نہ وہ صحیح معنی میں ''فن پارہ'' کہلائے جانے کا مستحق ہوگا۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ نئی چیز زیادہ وقیع ہوتی ہے کیونکہ وہ بالکل موزوں رہتی ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ یہی خوبی اس کی

قدر و قیمت کا معیار ہے۔ یہ درست ہے کہ یہ ایک ایسا معیار ہے جسے آہستہ آہستہ احتیاط کے ساتھ برتنا چاہیے کیونکہ ہم میں سے کوئی بھی قطعی طور پر فیصلہ دینے کا اہل نہیں ہے۔ ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس میں مطابقت پائی جاتی ہے اور اس میں شاید انفرادیت بھی ہے یا اس میں انفرادیت نظر آتی ہے اور یہ (پرانے فن پاروں سے) مطابقت بھی رکھتا ہے لیکن ہم بمشکل تمام یہ معلوم کر سکتے ہیں کہ بس یہی (فن پارہ) ایسا ہے اور دوسرا کوئی (فن پارہ) ایسا نہیں ہے۔

ماضی کے ساتھ شاعر کے تعلق کی اور زیادہ واضح تشریح کے لیے (یہ بات ذہن نشین رکھنا ضروری ہے) کہ وہ نہ تو ماضی کو کوئی ڈلا یا پتھر سمجھ کر قبول کر سکتا ہے، نہ وہ اپنی ذات کی کُلی طور پر تعمیر ایک یا دو نجی پسندیدگیوں پر کر سکتا ہے۔ اور نہ وہ اپنی ذات کی تعمیر کلیۃً اپنے کسی پسندیدہ دور پر کر سکتا ہے۔ پہلا راستہ ناقابلِ قبول ہے۔ دوسرا نوجوانی کا ایک اہم تجربہ ہے اور تیسرے کی حیثیت ایک خوش گوار اور حد درجہ پسندیدہ ضمیمہ کی ہے۔ شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ مرکزی اور اصل میلان سے واقف ہو اور ضروری نہیں ہے کہ یہ میلان ممتاز شہرت کے مالک اساتذہ ہی میں نظر آئے۔ اسے اس واضح حقیقت سے بھی واقف ہونا چاہیے کہ فن (کسی چیز کو) آگے نہیں بڑھاتا لیکن فن کا مواد کبھی بھی بالکل ایک سا نہیں ہوتا۔ اسے اس بات سے بھی واقف ہونا چاہیے کہ یورپ کا ذہن، اس کے اپنے ملک کا ذہن (وہ ذہن جسے وہ وقت کے ساتھ ساتھ اپنے ذہن کی بہ نسبت زیادہ اہم ماننے لگتا ہے) ایک ایسا ذہن ہے جو بدلتا رہتا ہے اور یہ کہ یہ تبدیلی ایک ایسا ارتقاء ہے جو راستے میں کسی چیز کو بھی نظر انداز نہیں کرتا۔ جو نہ تو شیکسپیئر یا ہومر کو از کار رفتہ قرار دیتا ہے اور نہ ماڈلینی نقشہ نویسوں کے چٹانوں پر بنائے ہوئے نقشوں کو۔ اور یہ کہ یہ ارتقاء، جسے آپ شاید لطافت کا نام دے سکتے ہیں، اور جسے آپ وثوق کے ساتھ پیچیدگی کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں، فن کار کے نقطۂ نظر سے یقیناً کوئی ترقی نہیں ہے۔ ماہرِ نفسیات کے نقطۂ نظر سے بھی اسے ترقی نہیں کہا جا سکتا یا کم از کم اس حد تک نہیں کہا جا سکتا جس حد تک ہم اسے ترقی سمجھتے ہیں اور ممکن ہے کہ آخر میں یہ ترقی معاشیات اور مشین پر مبنی کوئی پیچیدگی ثابت ہو۔ لیکن حال و ماضی میں فرق یہ ہے کہ شعوری حال، ایک طرح سے اور کسی حد تک ماضی کی آگاہی کا نام ہے جسے ماضی کا شعور بذاتِ خود ظاہر نہیں کر پاتا۔

کسی نے کہا کہ "مرحوم ادیب ہم سے بہت پیچھے رہ جاتے ہیں کیونکہ ہم اُن سے کہیں زیادہ جانتے ہیں"۔ یہ بات بالکل درست ہے۔ وہ واقعی وہی ہیں جو ہم سمجھتے ہیں۔

میں اس عام اعتراض سے واقف ہوں جو شاعری کے پیشے کے سلسلے میں میرے کاروبار

کا ایک حصہ ہے۔ اعتراض یہ ہے کہ نظریے کے لیے مضحکہ خیز حد تک تبحر علمی (اور اصول پرستی) کی ضرورت پڑتی ہے اور جو ایک ایسا دعویٰ ہے جسے شاعروں کے حالاتِ زندگی پر نظر ڈالتے ہی رد کیا جاسکتا ہے۔ اس سے یہ بھی پتا چلے گا کہ زیادہ علمیت شاعرانہ احساس و ادراک کو کند کر دیتی ہے یا روک دیتی ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ہم اس بات پر بھی زور دیں گے کہ شاعر کو اس حد تک حصولِ علم ضرور کرنا چاہیے جہاں تک اس کی فطری قبولیت پذیری اور کاہلی پر اثر نہ پڑے۔ یہ بات مناسب نہیں ہے کہ علم کو امتحان، ڈرائنگ روم یا پھر تشہیر کے لمبے چوڑے طریقوں تک محدود رکھا جائے۔ کچھ لوگ ایسے ہوتے ہیں جو علم کو جذب کر سکتے ہیں۔ سست ذہن لوگوں کو اس کے لیے خون پسینہ ایک کرنا پڑتا ہے۔ شیکسپیئر نے تاریخ کی اتنی معلومات صرف پلوٹارک کے مطالعہ سے حاصل کرلی تھیں جتنی بہت سے لوگ سارے برٹش میوزم کو پڑھ کر بھی حاصل نہیں کرسکیں گے۔ جس بات پر میں زور دینا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ ماضی کا شعور حاصل کرے یا اسے ترقی دے اور پھر ساری عمر اس شعور کو پروان بھی چڑھاتا رہے۔ اس طرح جو کچھ ہوتا ہے یہ ہے کہ وہ اپنی ذات کو (جیسی کچھ وہ اس وقت ہے) مسلسل کسی ایسی چیز کے سپرد کرتا رہتا ہے جو اس کی ذات سے زیادہ بیش قیمت ہے۔ ایک فن کار کی ترقی اپنی ذات کی مسلسل قربانی اور اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں مضمر ہے۔

اب ''شخصیت کو مٹانے'' کے اس عمل کی تعریف رہ جاتی ہے اور یہ رہ جاتا ہے کہ اس بات کا روایت کے شعور سے کیا تعلق ہے۔ شخصیت کو مٹانے کے اس عمل کے بعد ہی کہا جاسکتا ہے کہ فن سائنس کے عوامل کی طرف بڑھ رہا ہے۔ اس لیے اب میں ایک قیاسی مثال سے آپ کو اس بات پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہوں کہ جب پلاٹینم کا ایک نازک اور نفیس ٹکڑا ایک ایسے چیمبر میں داخل کیا جائے جو آکسیجن اور سلفر ڈائی اوکسائڈ سے بھرا ہوا ہو اور دیکھا جائے کہ اس وقت کیا عمل ہوتا ہے؟

(۲)

دیانت دارانہ تنقید اور زود اثر توصیف شاعر سے نہیں بلکہ شاعری سے بحث کرتی ہے۔ اگر ہم اخباری نقادوں کی الجھی ہوئی چیخ پکار کو سنیں اور ان کی اس مقبول تکرار اور حجت کو دیکھیں جو نتیجے کے طور پر سامنے آتی ہے تو متعدد شاعروں کے نام ہمارے کانوں میں پڑیں گے۔ اگر ہم ''بلیو

بک'' کے ذریعے علم حاصل کرنے کے بجائے براہ راست شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لیے کسی نظم کو پڑھنا چاہیں تو ہمیں مشکل ہی سے کوئی (ڈھنگ کی) نظم ملے گی۔ میں نے اس رشتے کی اہمیت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے جو ایک نظم کا کسی دوسرے مصنف کی نظم سے ہوتا ہے اور شاعری کا یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ ساری شاعری کی حیثیت (جواب تک لکھی جاچکی ہے) ایک زندہ وحدت کی ہوتی ہے۔ شاعری کے اس غیر شخصی تصور کا دوسرا پہلو وہ رشتہ ہے جو کسی نظم کا اس کے مصنف سے ہوتا ہے اور میں نے ایک مثال سے اس امر کی طرف بھی اشارہ کیا تھا کہ پختہ شاعر کا دماغ ناپختہ شاعر کے دماغ سے صرف ''شخصیت'' کی قدر و قیمت کے اعتبار ہی سے مختلف نہیں ہوتا اور نہ یہ کہ وہ زیادہ دلچسپ ہوتا ہے یا اس کے پاس کہنے کے لیے بہت کچھ ہوتا ہے بلکہ غالباً فرق یہ ہے کہ اس کے پاس زیادہ لطیف اور جامع ''میڈیم'' ہوتا ہے جس میں خاص قسم کے یا حد درجہ متنوع احساسات ایک نئی ترتیب کے ساتھ متحد ہونے کے لیے آزاد ہوتے ہیں۔

مشابہت میں نے ''حملان'' (Catalyst) سے دی تھی۔ جب ان دو گیسوں کو، جن کا ذکر اوپر آچکا ہے، پلاٹینم کے تار کی موجودگی میں ملایا جاتا ہے تو نتیجے کے طور پر سلفیورس ایسڈ پیدا ہوتی ہے۔ یہ آمیزش اسی وقت وجود میں آسکتی ہے جب پلاٹینم موجود ہو۔ لیکن اس کے باوجود اس نئی گیس میں پلاٹینم کا کوئی بھی نشان موجود نہیں ہوتا اور پلاٹینم بھی بظاہر متاثر نہیں ہوتا اور بالکل بے حرکت، غیر جانبدار اور غیر مبدل رہتا ہے۔ شاعر کا دماغ بھی پلاٹینم کے ٹکڑے کی طرح ہوتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ یہ جزوی یا قطعی طور پر، بذات خود، آدمی کے تجربے پر اثر انداز ہو لیکن فن کار جتنا جامع ہوگا اسی قدر مکمل طور پر اس میں وہ آدمی جو دُکھ اُٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے الگ الگ ہوں گے اور اتنے ہی جامع طور پر دماغ ہضم کرنے اور جذبات کو (جو اس کا مواد ہیں) بدلنے کی صلاحیت کا حامل ہوگا۔

آپ دیکھیں گے کہ وہ تجربہ، وہ عناصر جو طبعی تغیر پیدا کرنے والے ''حملان'' (Catalyst) کی موجودگی میں داخل ہوتے ہیں دو قسم کے ہوتے ہیں۔ جذبات اور احساسات کسی فن پارے کی اثر آفرینی، اس شخص کے لیے جو اس سے لطف اندوز ہوتا ہے، ایک ایسا تجربہ ہے جو نوعیت کے اعتبار سے ہر اس تجربے سے مختلف ہے جو فن کے علاوہ کسی دوسرے تجربے سے حاصل ہوتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ کسی ایک جذبے سے پیدا ہوا ہو یا یہ بھی ممکن ہے کہ کئی جذبوں سے مل کر بنا ہو اور طرح طرح کے احساسات جو فن کار کو مخصوص الفاظ، بندش و تراکیب اور امیجز میں سے جھلکتے نظر

آ رہے ہوں، قطعی اثر کو پیدا کرنے کے لیے اس میں شامل کر دیے گئے ہوں۔ یا یہ (بھی ممکن ہے) کہ عظیم شاعری براہ راست بغیر کسی جذبے کے تخلیق کی گئی ہو اور کلیتہً احساسات ہی سے ترتیب پا گئی ہو۔ ''انفرنو'' کے پندرھویں کینٹو (Brunetto Latini) میں جذبات کو اس طرح یکجا کیا گیا ہے کہ وہ واقعات ہی سے ظاہر ہونے لگتے ہیں۔ لیکن اثر آفرینی، حالانکہ ہر فن پارہ کی طرح اس میں بھی منفرد ہے، جزئیات کی اہم تہ داری سے پیدا کی گئی ہے۔ آخری چار مصرعوں (Quatrain) میں ایک امیج سامنے آتی ہے، ایک احساس اُبھرتا ہے جو امیج کے ساتھ وابستہ ہے اور جس سے بھر پور اثر پیدا ہو جاتا ہے اور یہ سب کچھ محض اپنے پہلے بند یا متن کے تعلق سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ اس عمل کا نتیجہ ہے جو شاعر کے دماغ میں اس وقت تک معلق رہا جب تک ایسا صحیح اتحاد پیدا نہ ہو گیا کہ اس کے بعد وہ خود بخود اس کا جزو بن گیا۔ دراصل شاعر کا دماغ لاتعداد احساسات، تراکیب و بندش اور امیجز کو گرفت میں لانے اور جمع رکھنے کے لیے ایک ظرف کے مانند ہے کہ جہاں وہ اس وقت تک موجود رہتے ہیں جب تک وہ سارے ذرات، جو ایک نیا آمیزہ بنانے کے لیے متحد ہو سکتے ہیں، ایک ساتھ جمع ہو کر ایک نیا مرکب نہ بن جائیں۔

اگر آپ عظیم ترین شاعری کے کئی نمائندہ حصوں کا مقابلہ کریں تو آپ دیکھیں گے کہ اتحاد کی اس نوعیت میں کس قدر عظیم تنوع ہے اور یہ بھی دیکھیں گے کہ کس قدر مکمل طور پر ''علویت'' (Sublimity) کا کوئی بھی ''نیم اخلاقی معیار'' اس کے لیے ناکافی رہتا ہے کیونکہ جذبات اور اس کے متعلق حصوں کی عظمت اور گیرائی کی اس قدر اہمیت نہیں ہے جتنی فن کارانہ عمل کی اس شدت اور اس دباؤ کی ہے جس سے یہ گھل مل کر ایک ہو جانے کا عمل وجود میں آتا ہے۔

پاؤلو (Paolo) اور فرانسسکا (Francesca) کی داستان میں مخصوص قسم کے جذبات نظر آتے ہیں لیکن شاعری کی گیرائی اس سے بالکل مختلف چیز ہے جس قسم کی گیرائی کا تاثر وہ مفروضہ تجربے کو بہم پہنچاتی ہے۔ مزید برآں یہ کہ اس داستان میں جو گیرائی نظر آتی ہے وہ چھبیسویں کینٹو سے زیادہ وسیع ہرگز نہیں ہے جس میں یولیسس کے بحری سفر کا ذکر کیا گیا ہے اور جس کا انحصار براہ راست کسی ایک جذبے پر نہیں ہے۔ عظیم تنوع جذبات کی قلب ماہیت کے عمل سے پیدا ہوتا ہے۔ ''اگامم نن'' (Agamemnon) کا قتل اور اوتھیلو کا ذہنی کرب، دانتے کے منظروں کی بہ نسبت، فنکارانہ تاثر پیدا کرنے میں اصل روح سے بظاہر زیادہ قریب (معلوم ہوتے) ہیں۔ ''اگامم نن'' میں فنکارانہ جذبات حقیقی تماشائی کے جذبات سے اور اوتھیلو میں خود ہیرو کے جذبات سے بہت قریب

ہو جاتے ہیں۔ لیکن فن اور واقعہ کا فرق ہمیشہ کامل ہوتا ہے۔ وہ اتحادِ جذبات جو ''اگامم نن'' کے قتل میں نظر آتا ہے شاید اتنا ہی پیچیدہ اور پہلودار ہے جتنا خود یولیسس کا بحری سفر۔ دونوں صورتوں میں عناصر پگھل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ کیٹس کی اوڈ (Ode) میں متعدد قسم کے احساسات نظر آتے ہیں جن کا بظاہر بلبل سے خصوصیت کے ساتھ کوئی تعلق نہیں ہے لیکن اس نظم میں بلبل (ان احساسات) کو کچھ تو اپنے نام کی دلکشی کی وجہ سے اور کچھ اپنی شہرت کی وجہ سے ایک دوسرے سے قریب تر لانے کا ذریعہ بن جاتی ہے۔

وہ نقطۂ نظر جس کو رد کرنے کی میں مسلسل کوشش کر رہا ہوں شاید حقیقی اتحادِ روح مابعد الطبیعیاتی نظریے سے تعلق رکھتا ہے۔ کیونکہ میرا مطلب یہ ہے کہ شاعر کے پاس اظہار کے لیے ''شخصیت'' نہیں ہوتی، جس میں تاثرات اور تجربات غیر متوقع اور مخصوص طور پر گھل مل جاتے ہیں، ممکن ہے وہ تاثرات اور تجربات جو خود ''آدمی'' کے لیے اہم ہوں، شاعری میں ان کی کوئی اہمیت نہ ہو اور وہ تاثرات اور تجربات جو شاعری کے لیے اہمیت رکھتے ہیں ممکن ہے ''آدمی'' کے لیے بہت ہی معمولی اہمیت کے حامل ہوں۔

میں یہاں ایک ایسے بند کا حوالہ دوں گا جو کافی غیر مانوس ہے۔ لیکن اگر اسے نئی توجہ کے ساتھ اِن نئے مشاہدات کی روشنی میں یا تاریکی میں دیکھا جائے تو اس کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے:

''ہر چند کہ اس کی موت کا انتقام کسی عامیانہ طریقے سے نہیں لیا جائے گا تاہم میں اب سوچتا ہوں کہ اس کے حسن پر ریجھ جانے پر میں اپنے آپ کو ملامت تک کر سکتا ہوں۔

کیا ریشم کا کیڑا اپنے محنت سے پیدا کیے ہوئے زر و تار تیرے لیے صرف کرتا ہے؟ کیا تیرے لیے وہ اپنے وجود کو وا کرتا ہے؟ ایک حیرت زا لمحے کی ادنیٰ سرخوشی حاصل کرنے کے لیے کیا امراء کو اس لیے بیچا جا سکتا ہے کہ بیگمات کی عشرتناک زندگی میں فرق نہ آئے؟ یہ شخص جو سامنے کھڑا ہے شاہراہوں کو گمراہ کیوں کرتا ہے اور اپنی زندگی کو منصف کے لبوں کی جنبش کے حوالے کیوں کرتا ہے؟ خدم و حشم کے کارناموں کو اس عورت کی نفاست کی خاطر کیوں غارت کرتا ہے؟''

اس بند میں (جیسا کہ ظاہر ہے اگر اسے اس کے متن میں رکھ کر دیکھا جائے) مثبت اور منفی جذبات کا اتحاد نظر آتا ہے۔ خوب صورتی سے گہرا تعلق اور ساتھ ساتھ بدصورتی سے حد درجہ لگاؤ، جو اس کی ضد بھی ہے اور اسے فنا بھی کر دیتی ہے، مثبت و منفی جذبات کا یہ اتحاد اسی عمل سے پیدا کیا گیا ہے۔ متقابل جذبات کا یہ توازن ڈرامائی کیفیت میں مضمر ہے جس کے لیے بول چال کی

مناسب زبان استعمال کی گئی ہے۔ لیکن صرف یہ کیفیت بھی اس کے لیے ناکافی ہے۔ یہ جذبات ڈرامے کی مجموعی ساخت سے پیدا ہوئے ہیں۔ لیکن مجموعی اثر ولہجہ کا زور اس وجہ سے اُجاگر ہوتا ہے کہ متعدد احساسات جو اس جذبے سے مماثلت بھی رکھتے ہیں اور کسی طرح سطحی بھی نہیں ہیں یہاں اس طور پر شیر وشکر ہو گئے ہیں کہ فن کے ایک نئے جذبے کا اظہار ہوتا ہے۔

شاعر اپنے ذاتی جذبات کے اظہار کی وجہ سے، جو اس کی اپنی زندگی کے کسی مخصوص واقعہ سے متاثر ہو کر برانگیختہ ہوئے ہیں، ہمارے لیے دلچسپ اور اہم نہیں ہوتا۔ ممکن ہے اس کے مخصوص جذبات سادہ ہوں یا خام یا سپاٹ ہوں لیکن جہاں تک شاعری میں اس کے جذبات کا تعلق ہے وہ بہت پیچیدہ چیز ہے۔ لیکن یہ جذبات ان لوگوں سے بالکل مختلف ہوں گے جو زندگی میں غیر معمولی اور پیچیدہ جذبات رکھتے ہیں۔ شاعری میں ایک غلطی جو دراصل مزاج کی سنک سے پیدا ہوتی ہے نئے انسانی جذبات کی تلاش ہے اور غلط جگہ پر ندرت کی یہ تلاش گمراہی پر ختم ہوتی ہے۔ شاعر کا کام نئے جذبات کی تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ معمولی جذبات کا استعمال کرنا ہے اور انہیں شاعری میں برتتے وقت ایسے احساسات کا اظہار کرنا ہے جو متداول جذبات میں بالکل نہیں پائے جاتے۔ ایسے موقع پر وہ جذبات، جن کا اسے کوئی تجربہ نہیں ہے، اور وہ جذبات بھی جن سے وہ مانوس ہے ساتھ ساتھ استعمال میں آئیں گے۔ اس لیے ہمیں تسلیم کرنا پڑے گا کہ شاعری کی یہ تعریف کرنا کہ وہ ان جذبات کا نام ہے جو حالتِ اطمینان میں یکجا ہوئے ہیں ایک ایسا فارمولا ہے جو ناموزوں اور غلط ہے۔ کیونکہ اس طرح نہ تو وہ جذبات ہوتے ہیں، نہ یاد اور حافظہ اور نہ (معنی کو مسخ کیے بغیر) اطمینان اور سکون۔ اگر دیکھا جائے تو دراصل یہ تجربوں کی بہت بڑی تعداد کا ارتکاز ہوتا ہے اور اس ارتکاز کے نتیجے کے طور پر ایک نئی چیز وجود میں آتی ہے۔ یہ تجربے کچھ اس قبیل کے ہوتے ہیں کہ عملی آدمی کو یہ سرے سے تجربے ہی نظر نہیں آتے۔ اور یہ ارتکاز ایک ایسا ارتکاز ہوتا ہے جو نہ شعوری طور پر پیدا ہوتا ہے اور نہ غور وخوض سے۔ یہ تجربے حافظے کے زور سے جمع نہیں کیے جاسکتے بلکہ یہ خود بخود آخر میں ایک ایسی فضا میں متحد ہو جاتے ہیں کہ جسے ان معنی میں ''سکون واطمینان'' کا نام تو دیا جاسکتا ہے کہ وہ واقعات کو مجہول انداز سے دیکھتے ہیں ـــــــ ساری داستان دراصل یہ بھی نہیں ہے۔ شاعری کی تخلیق میں بہت بڑا ہاتھ شعوری فکر اور غور وخوض کا بھی ہوتا ہے۔ اصل میں خراب شاعر وہاں بے خبر ہوتا ہے جہاں اسے باخبر ہونا چاہئے اور وہاں باخبر رہتا ہے جہاں اسے بے خبر ہونا چاہئے۔ یہ دونوں غلطیاں اسے بالکل ''ذاتی'' بنا دیتی ہیں۔ شاعری جذبات کے آزادنہ اظہار کا نام

نہیں ہے بلکہ جذبات سے فرار کا نام ہے۔ شاعری شخصیت کے اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ شخصیت سے فرار کا نام ہے۔ لیکن درحقیقت فرار کی اس نوعیت کو صرف وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جن کے پاس شخصیت بھی ہے اور جذبات بھی۔

(۳)

یہ مضمون مابعدالطبیعیات یا تصوف کی سرحدوں کی طرف رجوع کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور ایسے عملی نتائج کی طرف لے جاتا ہے جنہیں شاعری میں دلچسپی رکھنے والے ذمہ دار اشخاص ہی استعمال کر سکتے ہیں۔ شاعر سے شاعری کی طرف توجہ مبذول کرانا ایک قابلِ تعریف مقصد ہے کیونکہ اس طرح ہم اچھی اور بری اور حقیقی شاعری کے انصاف پسندانہ جائزے کی طرف مائل ہو سکیں گے۔ ایسے آدمی کافی تعداد میں موجود ہیں جو شاعری میں پُرخلوص جذبات کے اظہار کو پسندیدہ نظروں سے دیکھتے ہیں اور مختصر تعداد میں ایسے لوگ بھی ہیں جو فنی رفعتوں کو پسند کرتے ہیں۔ لیکن اس بات سے معدودے چند لوگ ہی واقف ہیں کہ شاعری میں ''معنی خیز'' جذبات کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ ایسے جذبات جن کی زندگی شاعر کے سوانح حیات میں نہیں ملتی بلکہ خود نظم کے اندر ملتی ہے۔ فن کے جذبات غیر شخصی ہوتے ہیں اور شاعر اس ''غیر شخصیت'' تک خود کو کلیتہً فن کے حوالے کیے بغیر نہیں پہنچ سکتا۔ اس فن کے حوالے کے بغیر جو اسے تخلیق کرنا ہے اور یہ بات کہ اسے کیا تخلیق کرنا ہے اس وقت تک حاصل نہیں ہو سکتی جب تک وہ اس لمحے میں زندہ نہ ہو جسے ''حال'' نہیں بلکہ ماضی کا لمحۂ موجودہ کہہ سکتے ہیں اور جب تک وہ نہ صرف اس کا شعور رکھتا ہو کہ کون کون سی چیزیں مردہ ہو چکی ہیں بلکہ اس کا شعور بھی رکھتا ہو کہ کیا کیا چیزیں پہلے سے زندہ ہیں۔

ٹی۔ایس۔ایلیٹ

شاعری کا سماجی منصب

(۱۹۴۵ء)

اس مضمون کا عنوان کچھ ایسا ہے کہ مختلف لوگ اس سے مختلف چیزیں مراد لے سکتے ہیں۔ اس لیے معذرت کے ساتھ پہلے یہ بات واضح کرتا چلوں کہ میں اس سے کیا کچھ مراد نہیں لیتا تاکہ پھر یہ بتا سکوں کہ دراصل اس سے میری مراد کیا ہے۔ جب ہم کسی چیز کے منصب کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں تو ہم غالباً یہ سوچتے ہیں کہ اسے دراصل کیا ہونا چاہیے اور یہ نہیں سوچتے کہ اس نے اب تک کیا کچھ کیا ہے اور کیا کچھ کرتی رہی ہے۔ یہ دراصل ایک اہم فرق ہے لیکن فی الحال میرا ارادہ اس موضوع پر گفتگو کرنے کا نہیں ہے کہ شاعری کو کیا کرنا چاہیے؟ وہ لوگ جو یہ بتاتے ہیں کہ شاعری کو کیا کرنا چاہیے، خاص طور پر جب وہ خود شاعر بھی ہوں، تو عام طور پر ان کے ذہن میں اس مخصوص شاعری کا تصور ہوتا ہے جو وہ خود لکھنا چاہتے ہیں۔ یہ ہمیشہ ممکن ہے کہ مستقبل میں شاعری کا منصب اس سے مختلف ہو جو ماضی میں اس کا منصب رہا ہے۔ لیکن اگر یہ بات صحیح ہے تو مناسب ہے کہ پہلے یہ طے کر لیا جائے کہ آخر ماضی میں (ایک دور میں یا کسی دوسرے دور میں، ایک زبان میں یا کسی دوسری زبان میں اور ساتھ ساتھ دنیا بھر میں) اس کا کیا منصب رہا ہے۔ میں بڑی آسانی کے ساتھ لکھ سکتا تھا کہ میں خود شاعری کے ساتھ کیا عمل کرتا ہوں اور میرے ذہن میں شاعری کا خود کیا تصور ہے۔ اور پھر یہ بتا کر میں آپ کو ترغیب دینے کی کوشش کرتا کہ درحقیقت یہ وہ چیز ہے جسے ماضی میں تمام اچھے شاعروں نے اپنی شاعری میں برتنے کی کوشش کی ہے اور اگر انہوں نے اسے نہیں برتا تو انہیں برتنا چاہیے تھا۔ یہ بات دوسری ہے کہ وہ پورے طور پر اس میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں اور شاید اس میں ان کا کوئی قصور بھی نہیں تھا لیکن میرا خیال ہے اگر شاعری کا (اور یہاں شاعری سے میری مراد ساری بڑی شاعری سے ہے) ماضی میں کوئی سماجی منصب نہیں تھا تو اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ مستقبل میں بھی اس کا کوئی منصب نہیں ہوگا۔

جب میں ساری عظیم شاعری کا ذکر کر رہا ہوں تو اس سے میرا مطلب یہ ہے کہ میں اس موضوع کے دوسرے پہلو نظر انداز کر دوں جس پر میں اس موضوع کے تعلق سے بحث کر سکتا تھا۔ یہاں یہ کیا جا سکتا ہے کہ پہلے مختلف قسم کی شاعری پر یکے بعد دیگرے اظہار خیال کیا جائے اور پھر ہر قسم کی شاعری پر سماجی منصب کے تعلق سے، اس عام سوال تک پہنچے بغیر کہ خود شاعری کا بحیثیت شاعری کیا منصب ہے، باری باری بحث کی جائے۔ میں یہاں شاعری کے عام اور مخصوص منصبوں میں امتیاز کرنا چاہتا ہوں تاکہ یہ بات واضح ہو جائے کہ وہ کون سے پہلو ہیں جن پر ہم روشنی نہیں ڈال رہے ہیں اور جو ہمارے موضوع سے خارج ہیں۔

ہوسکتا ہے کہ شاعری میں ارادی اور شعوری طور پر سماجی مقاصد ہوں۔ شاعری کی ابتدائی شکل میں یہ مقصد اکثر بالکل واضح نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر قدیم زمانے کی دھنوں اور گیتوں میں کچھ ایسے گیت اور ایسی دُھنیں بھی ہیں جن میں طلسمی مقصد عملی طور پر موجود ہے اور جن کے ذریعے (اس زمانے میں) علاج معالجے کا کام لیا جاتا تھا، جادو ٹونے اور سائے کا علاج کیا جاتا تھا اور جن بھوت اُتارے جاتے تھے ــــــــ شاعری ابتدا میں مذہبی رسموں کے لیے استعمال کی جاتی تھی۔ اب بھی جب کوئی مذہبی گیت، بھجن گایا جاتا ہے تو ہم شاعری کو مخصوص سماجی مقاصد کے لیے استعمال کرتے نظر آتے ہیں۔ رزمیہ اور ساگا شاعری کی ابتدائی تخلیقات میں بھی یہی اثر موجود ہوگا کہ جو بعد میں تاریخ بن کر صرف فرقہ وارانہ تفریح طبع کے طور پر زندہ رہا اور ہم تک پہنچا۔ تحریری زبان کے وجود میں آنے سے قبل ایک باقاعدہ شاعری ایسی ضرور رہی ہوگی جو ذہن انسانی کی یادداشت کے لیے بہت مفید ثابت ہوئی ہوگی۔ زیادہ ترقی یافتہ سماجوں میں، جیسا کہ قدیم یونان کا سماج تھا، شاعری کے مسلمہ سماجی مقاصد بہت نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ یونانی ڈرامے نے مذہبی رسم و رواج کی کوکھ سے جنم لیا ہے اور رسمی مذہبی تقریبوں کے ساتھ وابستہ رہ کر باقاعدہ پبلک تقریبوں اور تہواروں کی شکل میں زندہ رہا ہے۔ پنڈاری، نظمیں بھی سماجی تقریبوں اور تہواروں کے ذریعے پلی بڑھی ہیں۔ شاعری کے اس معین استعمال نے رفتہ رفتہ شاعری کا ایک ایسا ڈھانچا تیار کر دیا جس کے ذریعے مخصوص قسم کی شاعری میں جامعیت پیدا کی جاسکے۔

جدید شاعری میں اس قسم کی کچھ ہیئتیں اب بھی موجود ہیں۔ مثال کے طور پر وہ بھجن اور مذہبی گیت جن کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے۔ ناصحانہ شاعری کی اصطلاح اپنے معنی کے اعتبار سے اب کچھ بدل گئی ہے۔ ''ناصحانہ'' کے ایک معنی تو معلومات بہم پہنچانے کے ہیں یا پھر اس لفظ کو ''اخلاقی

ہدایت'' کے معنی میں استعمال کیا جاتا ہے یا پھر اس سے وہ شاعری مراد لی جاتی ہے جو ان دونوں مفہوم پر حاوی ہو۔ مثال کے طور پر ورجل کی جور جکس (Georgics) کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ ایک طرف تو یہ بذات خود بہت خوبصورت شاعری کا نمونہ پیش کرتی ہے اور دوسری طرف اس میں کامیاب کاشتکاری کے بارے میں مفید معلومات بھی موجود ہیں۔ لیکن یہ بات ہمارے زمانے میں اب ناممکن سی ہوگئی ہے کہ کاشتکاری کے بارے میں ایک ایسی مفید کتاب لکھی جائے جو (ان معلومات کے ماسوا) اعلیٰ شاعری کا نمونہ بھی پیش کرتی ہو۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ یہ مضمون بذاتِ خود حد درجہ پیچیدہ اور سائنٹیفک ہوگیا ہے اور دوسرے یہ کہ اب اسے سلیقے، روانی اور عمدگی کے ساتھ نثر میں زیادہ بہتر طور پر بیان کیا جاسکتا ہے۔ نہ اب ہم یہ کر سکتے ہیں، جیسا کہ رومیوں نے کیا تھا، کہ علمِ نجوم و علمِ کائنات پر رسالے نظم میں قلمبند کر دیں۔ ایسی نظموں کی جگہ جن کا مقصد واضح طور پر معلوماتِ عامہ بہم پہنچانا ہوتا تھا، اب نثر نے لے لی ہے۔ ناصحانہ شاعری بھی رفتہ رفتہ یا تو صرف اخلاقی درس کی شاعری تک محدود ہو کر رہ گئی ہے یا پھر ایسی شاعری تک محدود ہوگئی ہے جس کا مقصد مصنف کے سامنے یہ ہوتا ہے کہ وہ اس کے ذریعے اپنے پڑھنے والوں کو کسی خاص نقطۂ نظر کی طرف مائل کرے۔ اسی لیے اس میں بڑی حد تک وہ عنصر شامل ہوگیا ہے جسے عام طور پر طنز کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ حالانکہ ایسے میں یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ طنز کا دامن پیروڈی اور ادبی تمسخر کے ساتھ وابستہ ہے جن کا مقصد بنیادی طور پر تمسخر اور دل لگی پیدا کرنا ہے۔ ڈرائڈن کی کچھ نظمیں سترھویں صدی میں ان معنی میں طنز سمجھی جاتی تھیں کہ ان کا مقصد ان چیزوں کا مضحکہ اڑانا تھا جن کے خلاف وہ لکھی گئی تھیں۔ ساتھ ساتھ ان کا مقصد ان معنی میں ناصحانہ بھی ہوتا تھا کہ وہ اپنے پڑھنے والوں کو مخصوص سیاسی اور سماجی نقطۂ نظر کی ترغیب دلاتی تھیں۔ اس مقصد کے حصول کے لیے وہ تمثیلی طریقے بھی استعمال کرتے تھے جن میں کسی حقیقت کو قصہ کہانی کے روپ میں پیش کیا جاتا تھا۔ ''دی ہائنڈ اینڈ دی پینتھر'' (The Hind and the Panther) اس قسم کی اہم ترین نظموں میں سے ایک ہے جس کا مقصد اپنے پڑھنے والوں کو اس طرف راغب کرنا تھا کہ سچائی کلیسائے انگلستان کے بجائے کلیسائے روم کے پاس ہے۔ انیسویں صدی میں شیلی کی شاعری کا بڑا حصہ سماجی اور سیاسی اصلاحی جوش و خروش سے قوت حاصل کرتا ہے۔

جہاں تک ڈرامائی شاعری کا تعلق ہے اس کا سماجی مقصد اب کچھ اس قسم کا ہے جو خود اسی کے ساتھ مخصوص ہے۔ آج جو شاعری لکھی جاتی ہے وہ زیادہ تر تنہائی میں پڑھنے کے لیے ہوتی ہے یا

پھر زیادہ سے زیادہ ایک مختصر سی صحبت میں با آواز بلند پڑھنے کے لیے ہوتی ہے۔ اس طرح اب لے دے کر ڈرامائی شاعری رہ جاتی ہے جس کا مقصد فوری طور پر ان لوگوں کی بڑی تعداد پر اجتماعی اثر پیدا کرنا ہوتا ہے جو ایک تخیلی قصے کو اسٹیج پر دیکھنے کے لیے جمع ہوئے ہیں۔ ڈرامائی شاعری اس طرح دوسرے اصنافِ شاعری سے مختلف ہوتی ہے اور چونکہ اس کے بنیادی قوانین منصب اور مقصد کے اعتبار سے وہی ہیں جو خود ڈرامے کے ہیں، اس لیے یہ ڈرامے میں ضم ہوگئی ہے۔ اور یہ بات کہ ڈرامے کے خاص سماجی منصب کیا ہیں، فی الوقت میرے موضوع سے خارج ہے۔

اب جہاں تک فلسفیانہ شاعری کے خاص منصب کا تعلق ہے تو اسے سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ذرا تفصیل کے ساتھ تجزیہ کیا جائے اور تاریخی اعتبار سے اس پر روشنی ڈالی جائے۔ میرا خیال ہے کہ میں نے اس بات کو واضح کرنے کے لیے کہ ہر نوع کی شاعری کا خالص منصب کسی دوسرے منصب کے ساتھ وابستہ ہے، شاعری کی کافی قسموں کا ذکر کیا ہے۔ مثال کے طور پر ڈرامائی شاعری کا منصب ڈراما کے ساتھ وابستہ ہے۔ معلومات بہم پہنچانے والی ناصحانہ شاعری کا منصب اس کے نفسِ مضمون کے ساتھ وابستہ ہے۔ فلسفیانہ، مذہبی، سیاسی، اخلاقی ناصحانہ شاعری کا منصب فلسفہ، مذہب، سیاست و اخلاقیات کے منصب کے ساتھ وابستہ ہے۔ یہ ہوسکتا ہے کہ ہم اس قسم کی شاعری کے منصبوں پر تو غور کرلیں لیکن شاعری کے اصل منصب کا سوال پھر بھی وہیں کا وہیں رہے۔ کیونکہ یہ ساری چیزیں عمدگی کے ساتھ نثر میں بیان کی جاسکتی ہیں۔

اس بحث کو آگے بڑھانے سے پہلے میں یہ چاہتا ہوں کہ ایک اعتراض کا جواب بھی ابھی دیتا چلوں جو یہاں کیا جاسکتا ہے۔ بعض اوقات لوگ باگ ایسی شاعری کو جس کے سامنے کوئی مقصد ہوتا ہے شک و شبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں، مثال کے طور پر ایسی شاعری جس میں شاعر کسی سماجی، اخلاقی، سیاسی یا مذہبی نظریے کی تبلیغ کر رہا ہو۔ ایسے میں وہ لوگ یہ بات کہنے میں بھی تامل نہیں کرتے کہ ایسی شاعری شاعری بھی نہیں رہتی اگر وہ ایسے مخصوص نظریات کا اظہار کر رہی ہے جو انہیں ناپسند ہیں۔ برخلاف اس کے کچھ لوگ ایسے ہیں جن کا خیال ہے کہ ایسی شاعری حقیقی شاعری ہوتی ہے کیونکہ اس میں ایک ایسے نقطۂ نظر کا اظہار ہوتا ہے جسے وہ پسند کرتے ہیں۔ میں یہاں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ یہ سوال کہ آیا شاعر اپنی شاعری کو کسی سماجی رویے کی تبلیغ یا مخالفت کے لیے استعمال کر رہا ہے بذات خود اتنا اہم نہیں ہے۔ ممکن ہے جب شاعر کسی لمحے کے مقبول رویے کو اپنی شاعری میں پیش کر رہا ہو تو ایسے میں اس کی خراب شاعری بھی عارضی طور پر مقبول ہوجائے۔ لیکن حقیقی شاعری کا معیار

یہ ہے کہ وہ کسی رویے کی عام مقبولیت کے بدلنے کے بعد بھی زندہ رہتی ہے بلکہ یہاں تک ہوتا ہے کہ جب اس مسئلے میں کسی کو ذرہ برابر بھی دلچسپی نہ رہے، جس پر شاعر نے پُر جوش طریقے پر اپنی شاعری کی بنیاد رکھی تھی، اس وقت بھی اس کی شاعری میں وہی توانائی اور وہی تازگی برقرار رہتی ہے۔ لک ریش یس (Lucretius) کی نظم آج بھی عظیم شاعری ہے حالانکہ طبیعات اور نجوم کے وہ تصورات جو اس نظم میں پیش کیے گئے ہیں اب بالکل غلط ثابت ہو کر بدل گئے ہیں۔ اسی طرح ڈرائڈن کی شاعری کو مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے حالانکہ سترھویں صدی کے سیاسی اختلافات اور تنازعات سے اب ہمیں کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے عہدِ ماضی کی کوئی عظیم نظم ہمیں اب بھی اسی طرح مسرت بہم پہنچائے حالانکہ نفسِ مضمون کے اعتبار سے اب اسے نثر میں کہیں بہتر طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔

اب اگر ہمیں شاعری کے بنیادی سماجی منصب کو تلاش کرنا ہے تو ضروری ہے کہ پہلے اس کے زیادہ واضح منصبوں پر نظر ڈالیں ـــــــــــ وہ مناصب جنہیں شاعری میں ہمیشہ پیش نظر رکھنا چاہئے۔ میرا خیال ہے کہ شاعری کا پہلا منصب جس کے بارے میں ہم یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں یہ ہے کہ وہ مسرت بہم پہنچائے۔ اگر آپ مجھ سے یہ سوال پوچھیں کہ یہ مسرت کس قسم کی ہوگی تو اس کا جواب میرے پاس صرف یہ ہے کہ اسی قسم کی مسرت جو شاعری ہمیشہ بہم پہنچاتی رہی ہے۔ اس جواب کی وجہ یہ ہے کہ اس کے علاوہ اگر کوئی اور جواب دیا جائے گا تو وہ ہمیں جمالیات اور آرٹ کی ماہیت کے عام مسئلے کی طرف کافی دور لے جائے گا۔

میں سمجھتا ہوں کہ اس پر سب کو اتفاق ہوگا کہ ہر اچھا شاعر، خواہ عظیم شاعر ہو یا نہ ہو، ہمیں مسرت کے ماسوا کچھ اور بھی دیتا ہے۔ کیونکہ اگر شاعری کا کام صرف مسرت بہم پہنچانا ہی ہوتا تو یہ مسرت بہت اعلیٰ درجے کی مسرت نہ ہوتی۔ کسی خاص ارادے کے سوا جو شاعری میں موجود ہو اور جس کی مثالیں مختلف قسم کی شاعری کے حوالوں سے میں اوپر دے چکا ہوں، شاعری میں ہمیشہ کسی نہ کسی نئے تجربے کا ابلاغ ہوتا ہے یا پھر کوئی مانوس تجربہ نئے ادراک کے ساتھ پیش ہوتا ہے یا پھر کسی ایسی چیز کا اظہار ہوتا ہے جس کا ہم نے تجربہ تو کیا تھا مگر اس کے اظہار کے لیے ہمارے پاس الفاظ نہیں تھے۔ ایک ایسا تجربہ جو ہمارے شعور میں وسعت پیدا کرتا ہے یا ہمارے ادراک کو لطافت بخشتا ہے۔ لیکن میرے اس مضمون کا تعلق نہ تو شاعری کے اس انفرادی فائدے سے ہے اور نہ اس کا تعلق کسی انفرادی مسرت کی نوعیت سے ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہم سب مسرت کی ان دونوں قسموں سے

واقف ہیں جو شاعری میں ہمیں ملتی ہیں۔ ساتھ ساتھ، مسرت کے ماسوا، ہم اس فرق کو بھی محسوس کرتے ہیں جو شاعری ہماری زندگی میں پیدا کرتی ہے۔ ان دونوں تاثرات کو پیدا کیے بغیر شاعری شاعری نہیں رہتی۔ ہم اس بات کو تو مان لیں گے لیکن ساتھ ساتھ کسی ایسے پہلو کو نظر انداز کر بیٹھیں گے جو اجتماعی طور پر شاعری پورے سماج کے سامنے لاتی ہے۔ میں اس بات کو وسیع تر معنی میں استعمال کر رہا ہوں کیونکہ میرا خیال ہے کہ ہر قوم کے پاس اپنی شاعری ہونی چاہئے اور یہ شاعری نہ صرف ان لوگوں کے لیے ہو جو اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں، کیونکہ ایسے لوگ دوسری زبانوں کو سیکھ کر ان کی شاعری سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں، بلکہ ایسی شاعری جس کا اثر بحیثیت مجموعی سارے معاشرے پر پڑ سکے۔ اس بات کا مطلب یہ ہوگا کہ اس کا اثر ان لوگوں پر بھی پڑے گا جو شاعری سے لطف اندوز نہیں ہوتے۔ میں اس میں ان لوگوں کو بھی شامل کرتا ہوں جو اپنے قومی شاعروں کے ناموں تک سے بھی ناواقف ہوتے ہیں اور یہی اس مقالہ کا اصل موضوع ہے۔

ہمارا مشاہدہ ہے کہ شاعری اس اعتبار سے دوسرے فنون سے مختلف فن ہے کیونکہ اس کی قدر و قیمت شاعر کی اپنی قوم اور زبان کے لیے ہوتی ہے اور اس کی یہ اہمیت کسی دوسری قوم یا زبان کے لیے نہیں ہوتی۔ یہ بات درست ہے کہ موسیقی اور مصوری بھی اپنے اندر مقامی اور نسلی خصوصیات رکھتی ہیں لیکن ان فنون کو سمجھنے اور سراہنے کی مشکلات دوسری قوم کے افراد کے لیے نسبتاً بہت کم ہوتی ہیں۔ برخلاف اس کے یہ بھی درست ہے کہ نثری تحریریں بھی اپنی ہی زبان میں اہمیت رکھتی ہیں اور یہ اہمیت ترجمے میں ضائع ہو جاتی ہے۔ لیکن ہم سب یہ محسوس کرتے ہیں کہ ایک ناول کا ترجمہ پڑھتے وقت ہم اس کی اس اہمیت کو بہت کم ضائع کرتے ہیں لیکن کسی نظم کا ترجمہ پڑھتے وقت ہم اس اہمیت اور قدر و قیمت کو بڑی حد تک گنوا دیتے ہیں اور جہاں تک کسی سائنٹیفک تحریر کا تعلق ہے ہم ترجمے میں تقریباً کچھ بھی ضائع نہیں کرتے اور ساری بات جوں کی توں دوسری زبان میں منتقل ہو جاتی ہے۔ اب رہی یہ بات کہ شاعری نثر کے مقابلے میں کہیں زیادہ مقامی رنگ رکھتی ہے تو اس کا اندازہ یورپ کی زبانوں کی تاریخ سے کیا جا سکتا ہے۔ ازمنۂ وسطیٰ سے لے کر کئی سو سال تک لاطینی زبان فلسفہ، دینیات اور سائنس کی زبان رہی۔ مختلف قوموں میں اپنی زبان کو ادبی طور پر استعمال کرنے کی تحریک شاعری سے شروع ہوئی اور یہ بات بالکل فطری معلوم ہوگی اگر ہم اس بات کو سمجھ لیں کہ شاعری کا کام بنیادی طور پر احساس اور جذبے کا اظہار ہوتا ہے اور یہ کہ احساس و جذبہ مخصوص ہوتا ہے لیکن اس کے برخلاف ''خیال'' عام ہوتا ہے۔ کسی غیر زبان میں سوچنا بمقابلہ اس زبان میں

محسوس کرنے کے نسبتاً آسان ہے، اسی لیے کوئی فن بمقابلہ شاعری کے اتنی شدت کے ساتھ قومی خصوصیات کا حامل نہیں ہوتا۔ کسی قوم سے اس کی زبان چھینی جاسکتی ہے اسے دبایا اور کچلا جاسکتا ہے اور مدرسوں میں کوئی دوسری زبان بالجبر مسلط کی جاسکتی ہے لیکن تاوقتیکہ اس قوم کو نئی زبان میں محسوس کرنا نہ سکھایا جائے اس وقت تک پرانی زبان کی بیخ کنی نہیں کی جاسکتی اور یہ زبان شاعری کے ذریعے ______ جو احساس کا ذریعۂ اظہار ہے ______ دوبارہ ظاہر ہونے لگے گی۔ میں نے بھی ابھی ''نئی زبان میں محسوس کرنے'' کا ذکر کیا ہے۔ اس سے میرا منشا ''نئی زبان میں صرف احساسات کے اظہار'' سے ہی نہیں ہے بلکہ اس سے کہیں زیادہ ہے۔ ایک خیال جو کسی دوسری زبان میں ادا کیا گیا ہے عملاً وہی خیال ہماری اپنی زبان میں ادا کیا جاسکتا ہے۔ لیکن جہاں تک احساس یا جذبے کا تعلق ہے وہ اسی زبان کے ساتھ مخصوص ہوتا ہے اور کسی دوسری زبان میں اس طور پر ادا نہیں کیا جاسکتا۔ کم ازکم کسی ایک بیرونی زبان کو اچھی طرح سیکھنے کا سبب یہ ہوتا ہے کہ ہمیں ایک قسم کی ضمنی شخصیت کی ضرورت پڑتی ہے اور اپنی زبان کے علاوہ کسی دوسری بیرونی زبان کو نہ سیکھنے کا سبب یہ ہے کہ ہم میں سے زیادہ تر مختلف شخص بننا نہیں چاہتے۔ ایک برتر زبان کو شاذ ہی ختم کیا جاسکتا ہے جب تک کہ ان لوگوں کا ہی قلع قمع نہ کردیا جائے جو اس زبان کو بولتے ہیں۔ جب ایک زبان دوسری زبان سے سبقت لے جانے لگتی ہے تو عام طور پر اس کی ایک وجہ یہ ہوتی ہے یہ کہ وہ زبان ایسے فوائد اپنے اندر رکھتی ہے جو اسے آگے بڑھاتے ہیں اور جو نہ صرف اپنے اور غیر مہذب زبان کے درمیان بہ اعتبار فکر، وسعت اور لطافتِ اظہار، امتیاز رکھتی ہے بلکہ احساس کے اعتبار سے بھی بلند درجہ رکھتی ہے۔

اس طرح جذبہ اور احساس کسی قوم کی مشترک زبان میں بہترین طور پر ظاہر ہوتے ہیں ____ ایسی زبان جو تمام جماعتوں اور طبقوں میں مشترک ہوتی ہے، اس زبان کا ڈھانچا، آہنگ، لے اور آواز، محاورۂ زبان اس قوم کی شخصیت کا اظہار کرتے ہیں جو اس زبان کو بولتی ہے۔ جب میں یہ بات کہتا ہوں کہ نثر کے بجائے شاعری میں جذبہ واحساس کا اظہار ہوتا ہے تو اس سے میرا منشا یہ نہیں ہے کہ شاعری میں کسی ذہنی معنی یا مضمون کی ضرورت ہی نہیں ہوتی یا یہ کہ کمتر شاعری کی بہ نسبت بڑی شاعری میں اس قسم کے معنی کی گنجائش کم ہوتی ہے۔ لیکن اس موضوع پر اور تحقیق کرنے کے معنی یہ ہوں گے کہ میں اپنے فوری مقصد سے دور ہٹ جاؤں گا۔ اس لیے سب کو یہاں متفق سمجھ کر میں اس بات کو تسلیم کیے لیتا ہوں کہ ہر قوم اپنے عمیق ترین احساسات کا شعوری اظہار اپنی زبان کی

شاعری میں کرتی ہے اور کسی دوسرے فن یا دوسری زبانوں کی شاعری میں اسے یہ چیز نہیں ملتی۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ حقیقی شاعری صرف احساسات تک ہی محدود ہوتی ہے کہ جنھیں ہر شخص پہچان اور سمجھ سکتا ہے۔ ہمیں چاہئے کہ ہم شاعری کو صرف مقبول شاعری تک محدود نہ کریں۔ یہ بات کافی ہے کہ متجانس قوم میں زیادہ لطیف اور پہلو دار لوگوں کے احساسات اور زیادہ سیدھے سادے اور ناپختہ لوگوں کے احساسات کے درمیان مشترک قدر ہوتی ہے اور یہ مشترک قدر ان کے اپنے معیار کے ان لوگوں میں نہیں پائی جاتی جو کوئی اور دوسری زبان بولتے ہیں۔ جب کوئی تہذیب صحت مند ہوتی ہے تو بڑے شاعر کے پاس اپنے ہم وطنوں کے لیے، تعلیم کی ہر سطح پر، کہنے کے لیے کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا ہے۔

ہم کہہ سکتے ہیں کہ شاعر کے (بحیثیت شاعر) فرائض قوم سے بالواسطہ ہوتے ہیں۔ اس کا براہ راست فرض تو اس کی اپنی زبان سے ہوتا ہے ـــــــــ ایک تو یہ کہ وہ اسے محفوظ رکھے، دوسرے یہ کہ اسے آگے بڑھائے اور ترقی دے۔ اس بات کے اظہار سے کہ دوسرے لوگ کیا محسوس کر رہے ہیں وہ انہیں زیادہ باشعور بنا کر ان کے احساسات کو بدلتا جاتا ہے اور انہیں ان احساسات سے، جو وہ پہلے سے محسوس کر رہے ہیں، اور زیادہ باخبر کر دیتا ہے اور اس طرح انہیں ان کی اپنی ذات سے بھی زیادہ باخبر کر دیتا ہے۔ لیکن صرف یہی نہیں ہے کہ وہ دوسروں کے مقابلے میں زیادہ باشعور شخص ہوتا ہے۔ وہ انفرادی طور پر دوسرے لوگوں حتیٰ کہ دوسرے شاعروں سے بھی مختلف ہوتا ہے اور شعوری طور پر اپنے پڑھنے والوں کو ان احساسات سے روشناس کرا دیتا ہے جو اس سے پہلے ان کے تجربے میں نہیں آئے تھے۔ یہی وہ فرق ہے جو ایک سنکی یا پاگل اور حقیقی شاعر میں ہوتا ہے۔ اول الذکر کے پاس ایسے احساسات ہو سکتے ہیں جو بالکل اچھوتے ہوں لیکن جن میں کوئی دوسرا شریک نہیں ہو سکتا اور اس لیے بے کار ہیں۔ موخرالذکر ادراک واحساس کی نئی شکلیں تلاش کرتا ہے جن میں دوسرے بھی شریک ہو سکتے ہیں اور ان کے اظہار سے وہ اپنی زبان کو ترقی دیتا ہے، اسے مالا مال کرتا ہے اور اس کے ذخائر میں اضافہ کرتا ہے۔

ایک قوم اور دوسری قوم کے درمیان احساس کے اس غیر محسوس فرق کو واضح کرنے کے سلسلے میں میں نے بہت کچھ کہا ہے اور میں نے اس فرق کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی ہے جو ان مختلف زبانوں میں ہوتا ہے اور جس کی مدد سے وہ نشوونما پاتی اور جڑ پکڑتی ہے۔ لیکن صرف یہی نہیں ہے کہ لوگ مختلف مقامات پر دنیا کا تجربہ مختلف طریقے سے کرتے ہیں بلکہ وہ مختلف زمانوں میں

مختلف قسم کے تجربے سے دوچار ہوتے ہیں۔ فی الحقیقت ہمارا شعور وادراک، جیسے جیسے ہمارے گرد و پیش کی دنیا بدلتی جاتی ہے، خود بھی بدلتا رہتا ہے۔ مثلاً اب ہمارا شعور وادراک وہ نہیں ہے جو چینیوں اور ہندوؤں کا تھا بلکہ وہ اب ویسا بھی نہیں ہے جیسا کئی سو سال قبل ہمارے آباؤ اجداد کا تھا۔ یہ ویسا بھی نہیں ہے جیسا ہمارے اپنے باپ دادا کا تھا بلکہ ہم خود بھی وہ شخص نہیں ہیں جو ایک سال پہلے تھے۔ یہ بات تو خیر واضح ہے لیکن جو بات واضح نہیں ہے یہ ہے کہ یہی وجہ ہے کہ ہم شعر کہنا بند نہیں کر سکتے۔ بیشتر تعلیم یافتہ لوگ اپنی زبان کے عظیم مصنفوں پر، خواہ انھوں نے ان کو پڑھا ہو یا نہ پڑھا ہو، ایک قسم کا فخر کرتے ہیں، یہ بات بالکل ایسی ہی ہے جیسے وہ اپنے ملک کے دوسرے امتیازات پر فخر کرتے ہیں۔ ان مصنفوں میں سے چند ایک ایسے بھی ہوتے ہیں جو اتنے اہم ہو جاتے ہیں کہ کبھی کبھار ان کا حوالہ سیاسی تقریروں میں بھی آجاتا ہے۔ لیکن بیشتر لوگ اس بات کو نہیں سمجھتے کہ صرف اتنا ہی کافی نہیں ہے۔ یہ ضروری ہے کہ ان کے ہاں بڑے مصنفین پیدا ہوتے رہیں اور خاص طور پر بڑے شعرا، نہیں تو ان کی زبان زوال پذیر ہونے لگے گی۔ ان کا کلچر زوال پذیر ہونے لگے گا اور شاید کسی قوی تر کلچر میں جذب ہو کر رہ جائے گا۔

ایک اور بات یہ ہے کہ اگر ہمارے پاس اپنے زمانے کا زندہ ادب نہیں ہوگا تو ہم ماضی کے ادب سے بھی بیگانہ ہو کر رہ جائیں گے۔ جب تک ہم اس تسلسل کو برقرار نہ رکھیں گے، ماضی کا ہمارا ادب بھی ہم سے دور سے دور تر ہوتا چلا جائے گا اور یہاں تک کہ وہ ہمارے لیے اتنا ہی اجنبی ہو جائے گا جتنا کسی غیر قوم کا ادب۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ ہماری زبان مسلسل بدلتی رہتی ہے۔ ہمارا طریقۂ زندگی بدلتا رہتا ہے۔ ہمارا ماحول قسم قسم کی مادی تبدیلیوں کے دباؤ کے ساتھ بدلتا رہتا ہے اور تاوقتیکہ ہمارے پاس چند آدمی ایسے نہ ہوں جو اپنے غیر معمولی ادراک وشعور کو اپنے غیر معمولی قدرت الفاظ کے ذریعے جوڑنے کی صلاحیت رکھتے ہوں تو ایسے میں نہ صرف ہماری اظہار کی صلاحیت بلکہ ناپختہ جذبات کو محسوس کرنے کی صلاحیت بھی معدوم ہونی شروع ہو جائے گی۔

یہ بات کچھ زیادہ اہمیت نہیں رکھتی کہ کسی شاعر کے اپنے پڑھنے یا سننے والے زیادہ ہیں یا کم۔ جو چیز اہمیت رکھتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کے سامعین کی کم از کم مختصر سی تعداد ہر نسل اور ہر زمانے میں موجود رہنی چاہیے۔ تاہم جو کچھ میں نے کہا ہے اس سے یہ مطلب نکلتا ہے کہ کسی شاعر کی اہمیت اس کے اپنے زمانے کے لیے ہوتی ہے یا یہ کہ مرحوم شعرا کی اہمیت ہمارے لیے ختم ہو جاتی ہے اگر ہمارے پاس ساتھ ساتھ زندہ شعرا بھی موجود نہ ہوں۔ میں اپنی پہلی بات پر خاص طور سے زور دے

کر یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اگر کوئی شاعر بہت تیزی کے ساتھ اپنے سامعین کی کثیر تعداد پیدا کر لیتا ہے تو یہ بات بھی بذات خود مشکوک حالات کی طرف اشارہ کرتی ہے کیونکہ ہمیں اس بات سے یہ خدشہ پیدا ہونے لگتا ہے کہ وہ کوئی نئی چیز پیش نہیں کر رہا ہے بلکہ وہ لوگوں کو وہی دے رہا ہے جس کے وہ عادی ہیں اور انہیں ایسے میں وہی چیز مل رہی ہے جو انہیں پچھلی نسل کے شاعروں سے ملتی رہی ہے۔ لیکن یہ بات بھی اہم ہے کہ شاعر کے اپنے زمانے میں بھی صحیح قسم کے تھوڑے بہت سامعین ضرور ہونے چاہئیں۔ ایسے لوگوں کا مختصر سا ہراول دستہ ضروری ہے کہ جو شاعری کے دلدادہ ہوں، جو آزادانہ رائے بھی رکھتے ہوں اور اپنے زمانے سے کچھ تھوڑے بہت آگے بھی ہوں یا پھر ان میں نئے پن اور ندرت کو تیزی کے ساتھ جذب کرنے کی صلاحیت ہو۔ کلچر کی نشو و نما کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہر شخص کو محاذ پر لا کر کھڑا کر دیا جائے۔ یہ بالکل ایسی ہی بات ہوگی جیسے ہر شخص کو قدم ملا کر چلنے کے لیے تیار کیا جائے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہر دور میں چند ایسے برگزیدہ لوگ ضرور ہونے چاہئیں جن کے ساتھ پڑھنے والوں کی وہ مخصوص اور سرگرم جماعت ہو جو ذہنی طور پر ایک آدھ نسل سے زیادہ پیچھے نہ ہو۔ ادراک و شعور کی وہ تبدیلیاں اور ترقیاں جو پہلے صرف چند لوگوں کے ہاں ظاہر ہوتی ہیں خود بخود رفتہ رفتہ زبان میں رس بس جاتی ہیں اور پھر ان کے زیر اثر دوسروں کے ہاں بھی نظر آنے لگتی ہیں اور پھر تیزی کے ساتھ مقبول مصنفین کے ہاں آ جاتی ہیں۔ جب یہ تبدیلیاں اچھی طرح جم جاتی ہیں تو پھر ایک اور نئے راستے کی ضرورت پڑنے لگتی ہے۔ مزید برآں یہ کہ زندہ مصنفوں کے ہاتھوں ہی مردہ مصنفین زندہ رہتے ہیں۔ شیکسپیئر جیسے شاعر نے انگریزی زبان کو شدت کے ساتھ متاثر کیا ہے اور یہ اثر صرف اس کے فوراً بعد کی نسل کے شعرا کے ذریعے ہی نہیں پھیلا ہے کیونکہ عظیم ترین شعرا کے ہاں ایسے پہلو ہوتے ہیں جو فوراً سامنے نہیں آتے اور صدیوں بعد دوسرے شعرا کو متاثر کر کے وہ زندہ زبان کو مسلسل متاثر کرتے رہتے ہیں۔ اگر حقیقتاً کسی انگریزی زبان کے شاعر کو یہ سیکھنا ہے کہ وہ اپنے زمانے میں لفظوں کو کیسے استعمال کرے تو اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ ان لوگوں کا گہرائی کے ساتھ مطالعہ کرے جنھوں نے اپنے زمانے میں لفظوں کو بہترین طریقے پر استعمال کیا تھا اور زبان کو بالکل نیا بنا دیا تھا۔

اب تک میں نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے جس کا اثر میرا خیال ہے، شاعری پر پڑتا ہے اور جسے یوں کہا جا سکتا ہے کہ کچھ عرصہ بعد روز مرہ کی زبان پر اس کا اثر پڑنے لگتا ہے اور ادراک و شعور میں فرق آنے لگتا ہے۔ سماج کے سارے افراد کی زندگیوں، سارے طبقوں اور ساری

قوم پر، خواہ وہ شاعری کو پڑھتے اور اس سے لطف اندوز ہوتے ہوں یا نہ ہوتے ہوں، اثر پڑنے لگتا ہے۔ درحقیقت شاعری کا اثر حد درجہ دور رس ہوتا ہے۔ یہ اثر بہت بالواسطہ ہوتا ہے اور جسے ثابت کرنا بہت مشکل ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے صاف وشفاف آسمان میں کسی چڑیا یا ہوائی جہاز کی پرواز کا نظری تعاقب کیا جائے۔ اگر آپ نے اسے اس وقت دیکھا تھا جب وہ آپ کی نظروں کے سامنے تھا اور اس کے بعد آپ اسے دور جاتے ہوئے مسلسل دیکھتے رہے تھے تو ایسے میں آپ اسے بہت دور فاصلے پر بھی دیکھ سکتے ہیں اور جہاں اس شخص کی نگاہ، جسے آپ ہاتھ کے اشارے سے بتا کر دکھانا چاہتے ہیں، دیکھنے سے قاصر رہتی ہے۔ بالکل اسی طرح اگر آپ شاعری کے اثر کو بہ نظر غائر دیکھنا شروع کریں تو آپ کو ان قارئین کے ہاں بھی، جو شاعری سے متاثر ہوتے ہیں اور ان کے ہاں بھی، جو شاعری سے دور کا واسطہ بھی نہیں رکھتے، یہ اثر نظر آئے گا۔ کم ازکم اس وقت تو آپ کو یہ اثر ضرور نظر آئے گا اگر قومی کلچر زندہ اور صحت مند ہے۔ کیونکہ ایک صحت مند سماج میں ہر حصے کا دوسرے حصے پر مسلسل باہمی اثر پڑتا رہتا ہے اور یہی وہ چیز ہے جسے میں وسیع ترین معنی میں شاعری کے سماجی منصب کا نام دیتا ہوں اور جو اپنی علویت، زور و تاثیر کے تناسب کے مطابق ساری قوم کی گفتگو اور شعور وادراک کو متاثر کرتی رہتی ہے۔

آپ کو یہ سوچنا چاہئے کہ میرا مطلب یہ ہے کہ وہ زبان جو ہم بولتے ہیں اسے خصوصیت کے ساتھ ہمارے شعرا متعین کرتے ہیں۔ کلچر کا ڈھانچا اس سے کہیں زیادہ وسیع، پہلو دار اور پیچیدہ چیز ہے۔ یہ بات بھی حقیقتاً اپنی جگہ درست ہے کہ ہماری شاعری کی خوبی اس بات پر مبنی ہے کہ اس زبان کے بولنے والے اسے کس طور پر استعمال کرتے ہیں کیونکہ ایک شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی زبان کو مواد کے طور پر اسی طرح استعمال کرے جس طرح وہ اس کے اِردگرد بولی جاتی ہے۔ اگر وہ بن سنور رہی ہے تو اسے اس سے فائدہ پہنچے گا، اگر وہ زوال پذیر ہو رہی ہے تو اسے اس کا بہتر سے بہتر استعمال کرنا چاہئے۔ شاعری کسی زبان کی خوبصورتی کو ایک حد تک محفوظ کرسکتی ہے۔ نہ صرف محفوظ کرسکتی ہے بلکہ دوبارہ اصلی حالت پر واپس لاسکتی ہے۔ اسے دوبارہ ترقی دینے اور نشوونما پانے میں مدد دے سکتی ہے۔ اسے زیادہ پیچیدہ حالات میں بلند وارفع اور موزوں ترین اظہار کا ذریعہ بناسکتی ہے اور جدید زندگی کے بدلتے ہوئے مقاصد کے لیے اسے ذریعۂ اظہار کا اہل بناسکتی ہے اور یہ عمل بالکل اسی طرح ہوتا ہے جس طرح غیر پیچیدہ زمانے میں ہوا تھا۔ لیکن شاعری کا انحصار پُراسرار سماجی شخصیت کے اور دوسرے عنصر کی طرح، جسے ہم کلچر کے نام سے موسوم کرتے ہیں، بہت

سے ایسے حالات وعوامل پر ہوتا ہے جو خود اس کے قابو سے باہر ہوتے ہیں۔

یہ بات مجھے زیادہ عام قسم کے ضمنی خیالات کی طرف لے جاتی ہے۔اس بات کے سلسلے میں اب تک میں نے سارا زور شاعری کے قومی اور مقامی منصب پر دیا ہے اور اب میں اسے مشروط کر دینا چاہتا ہوں۔ میں آپ پر یہ اثر نہیں چھوڑنا چاہتا کہ شاعری کا منصب ایک قوم کو دوسری قوم سے الگ کرنا ہے۔ کیونکہ میں یہ بات تسلیم نہیں کرتا کہ یورپ کی مختلف قوموں کے کلچر ایک دوسرے سے علیحدہ رہ کر پھل پھول سکتے ہیں۔ بلاشبہ ماضی میں ایسی اعلیٰ تہذیبیں ملتی ہیں جنہوں نے عظیم فن، فلسفہ اور ادب پیدا کیا ہے اور جنہوں نے الگ تھلگ رہ کر نشوونما پائی ہے۔ اس بارے میں میں کچھ یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کیونکہ ممکن ہے کہ ان میں سے بہت سی تہذیبیں ایسی ہوں جو بادی النظر میں تو الگ تھلگ نظر آتی ہوں لیکن دراصل الگ تھلگ نہ ہوں۔ یورپ کی تاریخ میں یہ بات نہیں ہے، حتیٰ کہ قدیم یونان مصر کا مرہونِ منت ہے اور تھوڑا بہت ایشیائی ملکوں کا۔ یونانی ریاستوں کے باہمی تعلقات میں ہمیں، ان کی مختلف بولیوں اور مختلف آداب وخصائل کے باوجود، باہمی اثر نظر آتا ہے۔ یہ اثر بالکل ویسا ہی ہے جیسا یورپ کے ایک ملک کا دوسرے (ملک) پر نظر آتا ہے۔ لیکن یورپ کے ادب کی تاریخ سے یہ بات ظاہر نہیں ہوتی کہ وہ ایک دوسرے کے اثر سے آزاد رہے ہیں بلکہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان میں مسلسل لین دین کا سلسلہ جاری رہا ہے اور ہر ایک نے اپنی باری آنے پر وقتاً فوقتاً بیرونی اثرات سے نئی قوت اور توانائی حاصل کی ہے۔ کلچر کے معاملے میں محض جبر، دباؤ یا استبداد سے کام نہیں چلتا۔ کسی کلچر کے زندۂ جاوید ہونے کا راز دوسرے کلچروں کے ساتھ ابلاغ میں مضمر ہے۔ لیکن اگر یورپ کی وحدت کے اندر کلچروں کی علیحدگی ایک خطرہ ہے تو بالکل اسی طرح ان کلچروں کی مکمل وحدت بھی ایک خطرہ ہے جو ان میں یکسانیت پیدا کر دے گی۔ تنوع بھی اسی قدر ضروری ہے جتنا خود اتحاد ضروری ہے۔ مثال کے طور پر چند محدود مقاصد کے پیشِ نظر ایک عالمگیر لنگوا فرینکا کے سلسلے میں ''ایس پرانٹو'' (Esperanto) یا بیسک انگلش (Basic English) کا نام لیا جاتا ہے اور بہت کچھ اس کی موافقت میں کہا جاتا ہے۔ لیکن اگر یہ فرض بھی کر لیں کہ ساری دنیا کی قوموں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ یہ مصنوعی زبان ہو جائے تو یہ بذاتِ خود کسی قدر بے ڈھب اور بے تکی بات ہوگی۔ ایسے میں غالباً یہ تو ہو سکتا ہے کہ کچھ معاملات میں تو زبان اپنے مقاصد کو پورا کر لے لیکن باقی اور معاملات میں ابلاغ کا مکمل فقدان ہو جائے گا۔ شاعری ان سب چیزوں کے لیے ایک مکمل ''یاد دہانی'' کی حیثیت رکھتی ہے کہ جو صرف ایک زبان میں ادا کی جا سکتی ہیں اور

نا قابلِ ترجمہ ہوتی ہیں۔ ایک قوم کا دوسری قوم کے ساتھ ''روحانی'' ابلاغ ان افراد کے بغیر ممکن نہیں ہے جنہوں نے کم از کم ایک غیر زبان کو سیکھنے کی زحمت بھی اٹھائی ہے اور جو کم و بیش اس قابل ہوئے ہیں کہ وہ کسی غیر زبان میں اور ساتھ ساتھ اپنی زبان میں محسوس کر سکتے ہیں۔ اس طرح اگر کوئی شخص دوسری قوم کو سمجھنا چاہے تو اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی قوم کے ان افراد کو بھی سمجھنے کی کوشش کرے جنہوں نے خود اپنی زبان کو سیکھنے کی زحمت بھی گوارا کی ہے۔

ضمناً میں یہ بات بھی عرض کرتا چلوں کہ کسی دوسری قوم کی شاعری کا مطالعہ خاص طور پر مفید ہوتا ہے۔ میں یہ کہہ چکا ہوں کہ ہر زبان کی شاعری کی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں جنہیں صرف اہل زبان ہی سمجھ سکتے ہیں۔ لیکن اس بات کا ایک رُخ اور بھی ہے۔ میں نے بعض اوقات کسی ایسی زبان کو پڑھتے وقت، جسے میں بہت اچھی طرح نہیں جانتا تھا، محسوس کیا ہے کہ میں اس کے نثر پارہ کو اس وقت تک نہیں سمجھ سکا جب تک میں نے اسے اسکول کے مدرس کے معیار کے مطابق نہیں پڑھا۔ میرا مطلب یہ ہے کہ اسے سمجھنے کے لیے پہلے مجھے ہر لفظ کے معنی کے بارے میں یقین کرنا پڑا۔ اس کے صرف ونحو کو سمجھنا پڑا۔ پھر کہیں جا کر میں اس نثر پارہ کو انگریزی میں سمجھ سکا۔ لیکن بعض اوقات میں نے محسوس کیا ہے کہ شاعری کے کسی حصے کو پڑھتے وقت، جس کا میں ترجمہ نہیں کر سکتا تھا اور جس میں میرے لیے بہت مشکل اور نامانوس الفاظ بھی موجود تھے اور ایسے جملے بھی موجود تھے جن کا مطلب میں نہیں سمجھ سکتا تھا، مجھے کسی ایسے واضح، فوری خیال یا تاثر کا احساس ہوا جو نہ صرف اچھوتا تھا بلکہ انگریزی میں جو کچھ بھی ہے اس سے مختلف تھا۔ اس میں مجھے ایک ایسی چیز نظر آئی جسے میں لفظوں میں تو بیان نہیں کر سکتا لیکن اس کے باوجود میں نے محسوس کیا کہ میں سمجھ گیا ہوں اور جب میں نے اس زبان کو بہتر طور پر سیکھ کر اس حصے کو پھر پڑھا تو میں نے دیکھا کہ میرا یہ تاثر فریب نہیں تھا۔ وہ کوئی ایسی چیز نہیں تھی جسے میں نے غلط فہمی میں شاعری مان لیا تھا بلکہ وہ حقیقتاً اس میں موجود تھی۔ شاعری کا معاملہ ایسا ہوتا ہے کہ اس کے ذریعے آپ کبھی کبھار دوسرے ملک میں، بغیر پاسپورٹ بنوائے اور ٹکٹ خریدے، داخل ہو سکتے ہیں۔

مختلف زبانوں لیکن ملتے جلتے کلچر کے ممالک کے رشتے کا سوال، یورپ کی حدود کے اندر ایک ایسا سوال ہے جس کی طرف ہم شاید غیر متوقع طور پر شاعری کے سماجی منصب کی تحقیق و جستجو کرتے کرتے چلے آئے ہیں۔ میں اس بات کو آگے بڑھا کر خالصاً سیاسی سوالات کی طرف آنے کا ارادہ نہیں رکھتا لیکن میری اتنی آرزو ضرور ہے کہ وہ لوگ جو سیاسی مسائل پر غور کرتے ہیں ان کو

چاہئے کہ کبھی کبھی ان حدود میں بھی داخل ہوجایا کریں جن پر میں نے اس مقالے میں اظہارِ خیال کیا ہے کیونکہ ایسا کرنے سے ان مسائل میں (جن کے مادی پہلو کا تعلق سیاست سے ہے) روحانی پہلو بھی در آئے گا۔ جہاں تک میری بات کا تعلق ہے تو اس میں دراصل واسطہ زندہ چیزوں سے ہوتا ہے جن کی نشوونما کے اپنے قانون اور ضابطے ہوتے ہیں اور جو ہمیشہ معقول اور مدلل نظر نہیں آتے لیکن جنہیں عقل تسلیم کرلیتی ہے۔ یہ ایسی چیزیں ہوتی ہیں جن کی نہ تو باقاعدہ منصوبہ بندی کی جاسکتی ہے اور نہ انہیں کسی ضابطے میں لایا جاسکتا ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے ہوا، بارش اور موسم کو ہم کسی نظم و ضبط اور قاعدے منصوبے کے تحت اپنے قبضے میں نہیں کرسکتے۔

اب آخر کار میں اس بات کو تسلیم کرلینے میں حق بجانب ہوں کہ شاعر کی زبان بولنے والے سارے لوگوں کے لیے شاعری کا ایک سماجی منصب بھی ہوتا ہے خواہ وہ لوگ خود شاعر کے وجود سے واقف ہوں یا نہ ہوں۔ اس بات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ بات یورپ کی ہر قوم کے لیے اہم ہے کہ وہ شاعری کے سلسلے کو جاری رکھے۔ میں نارویجین شاعری نہیں پڑھ سکتا لیکن اگر مجھ سے یہ کہا جائے کہ نارویجین زبان میں اب شاعری تخلیق نہیں ہورہی ہے تو میں اسے ایک خطرہ سمجھ کر چوکنا ہوجاؤں گا اور میرا یہ چوکنا پن فیاضانہ ہمدردی سے زیادہ اہمیت کا حامل ہوگا۔ میں تو اسے ایک ایسی بیماری کی علامت سمجھوں کا جو رفتہ رفتہ غالباً سارے یورپ میں پھیل جائے گی اور یہ ایک ایسے زوال کی ابتدا ہوگی جس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہر جگہ لوگ تہذیبی جذبات کے اظہار کی قوت سے محروم ہوتے جائیں گے اور بالآخر محسوس کرنے کی صلاحیت سے بھی محروم ہوکر رہ جائیں گے۔ یہ بات واقعتاً رو پذیر ہوسکتی ہے۔ مذہبی عقیدے کے زوال کے بارے میں تو ہر جگہ بہت کچھ کہا گیا ہے لیکن کسی نے مذہبی ادراک و شعور کے زوال کے بارے میں کچھ نہیں کہا ہے۔ جدید دور کی بیماری یہ نہیں ہے کہ خدا اور انسان کے بارے میں کچھ تصورات سے اس کا ایمان اٹھ گیا ہے جن پر ہمارے آبا و اجداد ایمان رکھتے تھے۔ بلکہ اصل بات یہ ہے کہ اس دور نے خدا اور بندہ کے بارے میں محسوس کرنے کی صلاحیت کو گنوا دیا ہے اور یہ صلاحیت ہمارے آبا و اجداد میں موجود تھی۔ ایک ایسا عقیدہ جس سے آپ کا ایمان اٹھ گیا ہے ایک ایسی چیز تو ضرور ہے جسے آپ کسی حد تک سمجھ سکتے ہیں، لیکن جب مذہبی احساسات غائب ہوجاتے ہیں تو وہ الفاظ، جن کی مدد سے انسان نے ان احساسات کے اظہار کی جدوجہد کی تھی، بے معنی ہوجاتے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ مذہبی احساسات ہر ملک اور ہر دور میں مختلف ہوتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے شاعرانہ احساس مختلف ہوتا ہے۔ احساس بدلتا رہتا ہے،

خواہ عقیدہ اور نظریہ وہی کیوں نہ رہے، لیکن یہ تو انسانی زندگی کی ایک لازمی شرط ہے۔ مجھے جس بات کا خوف ہے اس کا نام موت ہے۔ ایسے میں یہ بھی ممکن ہے کہ شاعری کے لیے احساسات ______ وہ احساسات جو اس کے مواد کی حیثیت رکھتے ہیں ہر جگہ سے غائب ہو جائیں۔ لیکن ہاں اس سے یہ فائدہ تو ضرور ہوگا کہ دنیا میں وحدت پیدا کرنے کی وہ سہولت پیدا ہو جائے گی جسے کچھ لوگ صرف وحدت کی خاطر اچھا سمجھتے اور پسند کرتے ہیں۔



کتابیات

ان کتابوں اور مضامین کے حوالے جن کے تراجم اس کتاب میں شامل ہیں۔

Poetics: (On the Art of Poetry)	Aristotle: Translated by T.S. Dorsch, (Published by Penguin Classics, 1965).
On The Art of Poetry	Horace: Translated by T.S. Dorsch, (Published by Penguin Classics, 1965).
On The Sublime	Longinus: Translated by T.S. Dorsch, (Published by Penguin Classics, 1965).
De Vulgari Eloquentia	Dante: Translated by A.G. Ferres, Howell. (E.P. Dutton & Co., Inc. New York City).
An Apologie for Poetrie	Sir Philip Sidney (The Arber reprint of the Olney Text is used here).
The Art of Poetry	Nicholas Boileau Despreaux: Translated by Sir William Soame & John Dryden.
Laocoon	Gotthold Ephraim Lessing: Translated by Sir Robert Phillimore.
Biographia Literaria	Samuel Taylor Coleridge (A selection of his Poems & Prose by Kathleen Raine, 1957), The Penguine Poets P. 190 to 191; P.191 to 192; P. 194 to 197; P. 204 to 210.
What Is a Classic?	Charles-Augustin Saint-Beauve: Translated by Elizabeth Lee.

The Function of Criticism	Mathew Arnold (E.P.Dutton & Co., Inc. N.Y).
The Study of Poetry	Mathew Arnold (E.P.Dutton & Co., Inc. N.Y)
The Art of Fiction	Henry James: From "Partial Portraits" (1888).
What Is Art?	Leo Tolstoy: Translated by Aylmer Maude (Thomas Y. Crowell Company).
The Defence of Poetry	Benedetto Croce: Translated by E.F. Carritt (Clarendon Press, Oxford).
Science And Poetry	Ivor Armstrong Richards (W W. Norton & Company Inc.)
Future of Poetry	Cristopher Caudwell Taken from "Illusion & Reality (P. 242 to 248)- People's Publishing House Ltd. Bombay, 1947.
	Ezra Pound
Tradition and the Individual Talent.	T.S. Eliot: From Selected Essays 1917-1932 (Faber & Faber).
The Social Function of Poetry	T.S. Eliot: From "On Poetry & Poets" (Faber & Faber).

امدادی کتب

1 Allen G.W. and Clark H.H. eds , Literary Criticism: Pope to Croce. New York, 1941.

2. Atkins, J.W.H. Literary Criticism in Antiquity Volume 1 Greek, Volume 2 Graeco-Roman. Cambridge, 1934.

3 Blackmur R.P m ed , Henry James: The Art of the Novel: Critical Prefaces.

4. Blakeney E.H tr Horace on the Art of Poetry. London 1928.

5. Brown Joseph Epes: The Critical Opinions of Samuel Johnson. Princeton 1926.

6 Butchers S.H tr. Aristole's Theory of Poetry and Fine Art. London, New York 1895.

7. Butler A J. tr Select Essays of Sainte-Beuve. London, no date.

8. Clark A.F B. Bioleau and the French Classical Critics, in England. Paris 1925.

9. Cline, Thomas Lucian, Critical Opinion in the Eighteenth Century. Ann. Arbor Mich. 1926.

10. Daiches David, Critical Approaches to Literature, Norton & Co. Inc. N.Y. No Date.

11. D'Alton John F. Roman, Literary Criticism. London, New York 1931

12. Denniston, John Dewar ed Greek Literary Criticism. London, Toronto 1924.

13. Dryden. John, Dramatic Essays (Everyman's Library). London, New York 1912.

14. Durant, Will, The Story of Civilization Vol. IV, N.Y. 1950 & Vol. X N.Y. 1967.

15. Eliot, T.S., John Dryden: The Poet, The Dramatist, The Critic. New York, 1932.

16. Eliot, T.S., Dante, London, 1929.

17. George, Adrew J., ed., Coleridge's Principles of Criticism Boston, 1897.

18. Gilbert, Allan H., ed., Literary Criticism, Plato to Dryden New York, 1940.

19 Johnson, Samuel, Lives of the English Poets (ed. by G.B. Hill), 3 Vols. Oxford, 1905.

20. Jonson, Ben, Discoveries (The Bodley Head Quartos). London, New York, 1923.

21. Pater, W., Appreciations; with an Essays on Style (Library Edition London,) 1910.

22. Richards, I.A , Principles of Literary Criticism New York, 1925.

23. Richards, I.A , Practical Criticism,. A Study of Literary Judgment, New York 1929.

24. Ronnfeldt, W.B., tr., Criticisms, Reflections, and Maxims of Geothe, London, No Date.

25. Scott, Wilbur, Five Approaches of Literary Criticism N.Y. 1962.

26. Smith, J.S. The Great Critics, New York, 1951.

27. Smith, N.C.,ed.,Wordsworth's Literary Criticism. London, 1905.

28. Trilling, Linonel, Mathew Arnold. New York, 1939.

اشاریہ

پ

ت

ج

چ

ح

خ

د

ذ

ر

ز

ژ

س

ش







ک



ل

ہ

مرتبہ: ابن حسن قیصر

نظر ثانی برائے ساتواں ایڈیشن: مصباح العثمان

جمیل صاحب نے یورپ کے نقادوں کا اُردو دانوں کے سامنے ایسا تعارف کرایا ہے جس کی مثال نہیں ملتی۔ "مقدمہ" میں مجھے بہت سی ایسی باتیں ملیں جنہوں نے مجھے بھی، جو چالیس برس سے انگریزی تنقید کا درس دے رہا ہے، چونکا دیا۔

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی

جمیل جالبی کے یہ ترجمے اس لحاظ سے بھی منفرد ہیں کہ معلوم ہوتا ہے مغرب کے اکابر نے اپنے یہ مضامین لکھے ہی اُردو میں ہیں۔ یہ صدیوں زندہ رہنے والا کارنامہ ہے۔

احمد ندیم قاسمی

تنقید کا طالب علم اردو میں جتنا کچھ صرف اس کتاب سے سیکھ سکتا ہے، اتنا اور کسی کتاب سے نہیں سیکھ سکتا۔

پروفیسر نظیر صدیقی

ڈاکٹر جمیل جالبی کی کتاب "ارسطو سے ایلیٹ تک" کا نام ادبی، علمی و تدریسی حلقوں میں روزمرہ کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ اس کتاب کو مغربی تنقید کی متنی تاریخ کہنا چاہیے۔

ڈاکٹر صدیق جاوید

اساتذہ اور ادب کے طلبہ دونوں کے لیے یہ کتاب بے حد قدر و قیمت کی حامل ہے۔ ہر اچھے ماخذ اور بنیادی کتاب کی طرح یہ کتاب بھی ضعیف الذہن نقادوں کو بے نقاب کر دے گی۔

روزنامہ "ڈان" کراچی



ISBN: 978-969-37-0275-0